

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta



Katedra výtvarné výchovy

STROJ BEZ PŘÍČINY

MACHINE WITHOUT A CAUSE

Autorka DP: **Bc. Soňa Pánková**

Bozkov 269, 512 13

2. ročník

Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední  
školy český jazyk – výtvarná výchova

Prezenční studium

Rok dokončení DP: duben 2013

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Konzultant: ak. mal. Mgr. Martin Velíšek, Ph.D.



**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

.....

vlastnoruční podpis

**Poděkování:**

Touto cestou bych chtěla poděkovat především doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D., který mi dával podnětné rady, jež mě dovedly k závěrečnému výsledku. Děkuji také ak. mal. Mgr. Martinu Velíškovi, Ph.D., s nímž jsem konzultovala výtvarnou část mé práce. Pro radu jsem došla dále za Mgr. A. Michalem Sedlákem, jemuž tímto také děkuji a v neposlední řadě patří mé poděkování PhDr. Leonoře Kitzbergerové, Ph.D., s níž jsem konzultovala didaktickou část.

## ANOTACE:

Pánková S.: *Stroj bez příčiny*. [Diplomová práce] Praha 2013 – Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 108 s.

Práce pojednává o strojích v umění, které jsou zasazeny do nových kontextů. Zabývá se životem ovlivněným technikou a jeho vyjádřením ve výtvarném umění. Podrobněji se zaměřuje na vztah člověka a stroje, který ovlivnil tvorbu výtvarných umělců a to především dadaisty a jejich dědice. Didaktická část se věnuje totožnému tématu a jeho aplikaci v koncepci výtvarné výchovy. Autorka dále v práci prezentuje osobní zaujetí k tématu ve výtvarné části.

## ANNOTATION:

Pánková S.: *Machine without a cause*. [Diploma thesis] Prague 2013 – Charles University in Prague – Education Faculty, Department of Fine Arts, 108 p.

The work deals with the art machines that are placed in the new contexts. It deals with the life of the affected equipment and its expression in the visual arts. More specifically focuses on the relationship between humans and machines that influenced the creation of artists, especially the Dadaists and their heirs. Didactic part deals with an identical theme and its application in the concept of art education. The author also presents the work of personal interest on the part of art.

KLÍČOVÁ SLOVA: stroj, umění, člověk, absurdnost, pohyb, dadaismus, neodadaismus, výtvarná výchova

KEYWORDS: machine, art, person, absurdity, movement, dadaism, neodadaism, education of art

## ABSTRAKT

Práce se zaměřuje na stroje v umění, jež dostávají zcela novou dimenzi. Autorka se zabývá tématem stroje v sociokulturních, technických a především uměleckých kontextech. Teoretická část je zaměřena především na dadaismus, jeho dědice a další světové a české výtvarné umělce, kteří se obdobnému tématu věnují. Soustředí se na obrazy, sochy a objekty, ve kterých je stroj či jeho strojové prvky ztvárněn mnohdy absurdním či jiným zcela ojedinělým způsobem a vzdalují se tak primárnímu významu stroje. Podrobně se zabývá například umělci Francisem Picabiou a Jeanem Tinguelym a jejich tvorbou, přičemž je kladen důraz na konfrontaci výtvarných děl a jejich vývojovou cestu. Didaktická část se věnuje totožnému tématu. Zaměřuje se na možnosti aplikace tématu a jeho využití v koncepci výtvarné výchovy. Skýtá celkem čtyři výtvarné řady, určené primárně pro druhý stupeň základních škol, které spojuje téma Stroj bez příčiny. Výtvarná část obsahuje soubor autorských fotografií „Stopy strojů“, které postihují vlastní vklady k tématu na základě reálných inspirací, které se k tématu práce vztahují.

## ABSTRACT

The work focuses on the machines in the art of receiving an entirely new dimension. The work deals with machines in the socio-cultural, technological and artistic context in particular. The theoretical part is focused on Dadaism, his heirs and other international and Czech artists who devote a similar theme. She concentrates on paintings, sculptures and objects in which the machine or the machine elements depicted often absurd or other totally unique way and diverge primary importance machine. The work deals with artists such as Francis Picabia and Jean Tinguely and their work in detail the work emphasis on the confrontation of works of art and their development path. Didactic part deals with an identical theme. It focuses on the application possibilities of the topic and its use in the concept art education. It provides a total of four art series designed primarily for lower secondary schools (ISCED 2), the themes of the machine without cause. The artwork contains a set of photographs "Traces machines" that affect their own contributions on the basis of real inspiration, which is the subject of the work.

# Obsah

<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>10</b>
<b>1. STROJ BEZ PŘÍČINY .....</b>	<b>11</b>
1.1. STROJ OČIMA DADAISTŮ A JEJICH DĚDICŮ .....	16
<b>2. GNOZELOGIE STROJE .....</b>	<b>20</b>
2.1. STUDIE SOUČÁSTEK .....	20
2.2. VNITŘNOSTI STROJE.....	22
2.3. SOUČÁSTKOVÁ HARMONIE.....	25
<b>3. STROJ ČLOVĚKEM – ČLOVĚK STROJEM.....</b>	<b>31</b>
<b>4. STROJ V POHYBU A BEZ POHYBU .....</b>	<b>42</b>
4.1. NESMYSLNÉ STROJE.....	43
4.2. ANTISTROJE.....	48
4.3. STOPY STROJŮ .....	49
<b>5. RECYKLACE A „LIKVIDACE“ STROJŮ .....</b>	<b>53</b>
<b>DIDAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>58</b>
<b>6. VÝTVARNÉ ŘADY K TÉMATU STROJ BEZ PŘÍČINY A JEJICH CÍL .....</b>	<b>59</b>
6.1. STRUKTURA DÍLČÍCH NÁMĚTŮ .....	61
<b>7. GNOZELOGIE STROJE .....</b>	<b>63</b>
7.1. STUDIE SOUČÁSTEK .....	63
7.2. VNITŘNOSTI STROJE.....	66
7.3. SOUČÁSTKOVÁ HARMONIE .....	70
<b>8. STROJ ČLOVĚKEM – ČLOVĚK STROJEM.....</b>	<b>74</b>
8.1. ČLOVĚK, „ZAJATEC“ STROJŮ.....	74
8.2. LIDSKÁ TVÁŘ OVLIVNĚNÁ TECHNIKOU .....	75
8.3. ČLOVĚK JAKO STROJ .....	79
<b>9. STROJ V POHYBU A BEZ POHYBU .....</b>	<b>81</b>
9.1. NESMYSLNÝ STROJ .....	81
9.2. ANTISTROJ.....	82
9.3. STOPY STROJŮ .....	83
<b>10. RECYKLACE A „LIKVIDACE“ STROJŮ .....</b>	<b>86</b>
10.1. AKUMULACE .....	86

10.2. KOMPRESSE.....	87
10.3. AUTODESTRUKCE .....	88
<b>VÝTVARNÁ ČÁST.....</b>	<b>91</b>
<b>11. STOPY STROJŮ .....</b>	<b>92</b>
11.1. INSPIRAČNÍ STOPY A VZTAH K VÝTVARNÉ ČÁSTI .....	100
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>101</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA .....</b>	<b>103</b>
<b>ZDROJE OBRAZOVÝCH PŘÍLOH TEORETICKÉ ČÁSTI.....</b>	<b>106</b>



## ÚVOD

Sympatie ke strojům nastolila téma mé diplomové práce. Mám v lásce výtvarné umění a stroje všeho druhu. Hlavním tématem se proto stal stroj a jeho možnosti zpracování ve výtvarném umění. Podstatnou část práce věnuji dílům, které využívají podobu stroje, avšak jako stroje nefungují, jejich funkčnost je zasazena do absurdní pozice. Proč takové stroje umělci zobrazují a tvoří? Jaká je hlavní příčina? Těmito otázkami se v práci zabírám a sleduji význam těchto „strojů“. Diplomová práce navazuje na mou bakalářskou práci „Stroj na pomezí života a umění“.

V této práci se podrobněji zabírám strojem v umění, který je postaven do zcela nových souvislostí, proto „Stroj bez příčiny“. Detailněji se zaměřuji na dadaismus, jejich dědice a další umělce, kteří se jím svou tvorbou přibližují. Fascinují mě obrazy a objekty, které spojuje prvek stroje a vyzařuje z nich tvůrčí svoboda a mnohdy zcela absurdní pojetí. Zabývám se vztahem člověka a stroje, ztvárněním tohoto vztahu ve výtvarném umění. Pohyb stroje a jeho „likvidování“ v pojetí výtvarných umělců jsou taktéž námětem této práce.

Diplomová práce není postavena chronologicky, ale do jednotlivých kapitol, které se vždy zaměřují na určité rysy stroje bez příčiny. Umělcům, jejichž tvorba je v práci analyzována, jsem se z valné většiny věnovala i v bakalářské práci, v této práci jsou však mezi sebou porovnávání z hlediska jejich tvorby. Kapitoly dostaly příznačné názvy, kam jsou jednotliví autoři subjektivně přiřazeni v souvislosti s kontextem dílčí problematiky.

Jednotlivé kapitoly v teoretické části spolu však úzce souvisí, navazují na sebe a také na sebe navzájem odkazují, jsou tedy v těsném sepětí. Veškeré kapitoly jsou protkány tématem stroje ve výtvarném umění a to především v dadaismu a neodadaismu. V individuálních kapitolách se však umělci opakují a to vždy záměrně k danému tématu z hlediska jejich tvorby, na čemž je možno již pozorovat vzájemnou souvislost a propojenost veškerých kapitol.

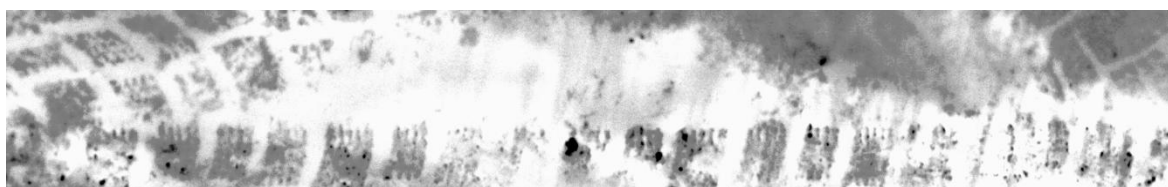
Stejný charakter má i didaktická část. Nosným celkem didaktické části jsou čtyři didaktické řady, které spojuje téma se stejnojmenným názvem diplomové práce. Jednotlivé



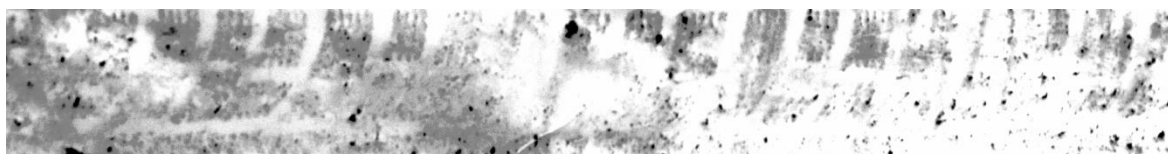
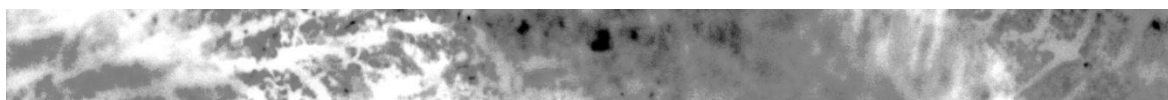
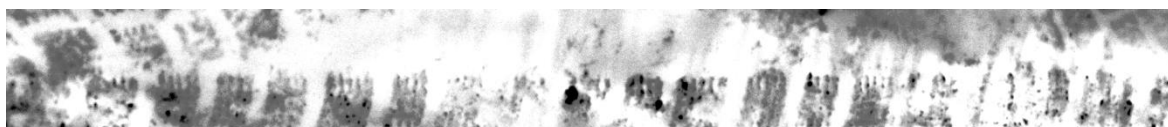
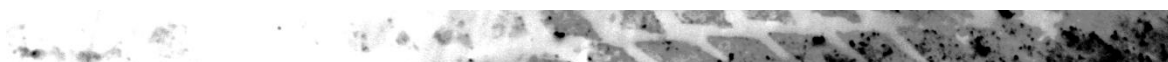
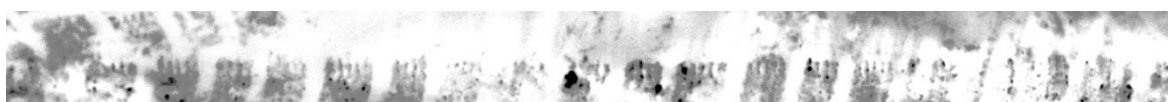
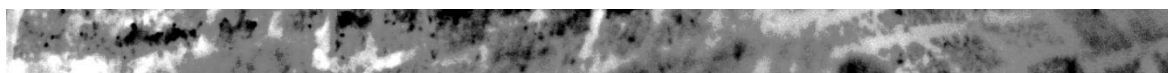


náměty na sebe navazují, úzce spolu souvisí, avšak postupně se rozvíjejí. Realizováno bylo celkem šest námětů, jejichž provedení je v práci detailně analyzováno.

Výtvarná část se stala impulsem pro vznik této diplomové práce. Zpracovávám v ní námět „Stopy strojů“, se kterým se setkáváme jak v teoretické, tak v didaktické části. Zaměřuji se konkrétně na stopy pneumatik, jelikož v nich nacházím nespočet výtvarně zajímavých kompozic. Obsahuje celkem pět fotografií, přičemž jedna je dominantní a ostatní čtyři fotografie zaštiťuje.



## TEORETICKÁ ČÁST





# 1. STROJ BEZ PŘÍČINY

Dříve, než se začneme zabývat „Strojem bez příčiny“, je nezbytné přiblížit, co se tímto pojmem myslí, co představuje. Nejdříve je nutné si ujasnit, co je to vlastně stroj. Stroj je „v širším slova smyslu technické zařízení vytvořené lidskou tvůrčí činností, jehož cílem je nahradit, usnadnit, zrychlit, popř. zpřesnit lidskou fyzickou nebo duševní práci.“ (Všeobecná encyklopedie, 1998, s. 247) Lidstvo buduje stroje, které by zastaly, popř. ulehčily jejich práci, už od pradávna. Z antického divadla známe pojem Deus ex machina, kde bylo využito mechanického zařízení. Již francouzský filozof René Descartes se v souvislosti s rozvojem mechaniky zabýval stroji. Mechanika jako věda ovlivnila například renesančního umělce Leonarda da Vinciho. Umění a věda jsou, jak dokazují právě i vynálezy tohoto umělce, v těsném sepětí několik století a čím dál více se propojují. Stroj lze považovat za reprezentativní výtvar vědy a techniky a jejího rozmachu.

Po první světové válce se stal stroj ústředním motivem v moderním umění. Byl oslavován, obdivován, avšak vyvolával také strach. Obavy vyplývají především z předpokladu, že schopnosti stroje se vymknou lidské kontrole. Kupříkladu český spisovatel Karel Čapek ve svém díle R. U. R. varuje před eventuálními nepříznivými vlivy techniky na lidstvo. Důležité je tedy uvědomění si, že mašínismus má dvě polohy – pozitivní a negativní. Jak uvádí Hogenová (2005, s. 383), stroj stále opakuje stejné, jeho jádrem je věčné navracení stejného. „*Perpetum mobile bylo navíc strojem, jenž v plánech myslitelů nabýval vítězného znaku věčného návratu v plném smyslu tohoto slova. Lidská vůle se personifikovala stroji, vstoupila do stroje jako do svého prodlouženého těla, a tam se zabydlila v jistotě funkcí tohoto stroje.*“ (Hogenová, 2005, s. 383) I přesto, že člověk stroj vynalezl, byl tím, kdo udělal tak velký pokrok v technice, tak stroji čím dál více podléhá a přizpůsobuje se mu. Vztah umění a vědy, umění a techniky, člověka a stroje, to vše jsou podstatná témata nejen posledních let a protkávají i tuto práci. Práce se však zabývá strojem v umění v novém pohledu.

Ze samotného názvu diplomové práce vyplývá, že se zřejmě bude jednat o takové stroje, které nemají žádnou příčinu. O stroje, které postrádají funkci, a tudíž jsou nesmyslné, absurdní, pošetilé a hloupé a neslouží k žádnému účelu. Taková domněnka je však příliš jednotvárná. Nic nemůže být nesmyslné. Práce se zabývá „stroji bez příčiny“, avšak je nutné přídomek „bez příčiny“ chápat v jakýchsi pomyslných uvozovkách, jelikož



název je jakousi metaforou, která zaštiťuje téma stroje v podání výtvarných umělců. Veškeré stroje, či jejich součásti nejsou doslovně „bez příčiny“, avšak postrádají svou prvotní funkci, pro kterou byly vytvořeny. To samé platí i pro samotné součástky strojů. Všechny součástky, o kterých práce dále pojednává, taktéž postrádají svůj základní funkční význam, dostávají totiž nový rozměr. Tyto stroje a součástky, zbavené svého původního smyslu dostávají smysl zcela nový a ojedinělý. Jsou použity ve zcela novém kontextu. Z toho tedy vyplývá, že stroje, které jsou v práci rozebírány, nejsou tak zcela bez příčiny, ale mají zcela novou, nevšední příčinu, smysl.

Víme, že dnešní doba je čím dál více dobou vědy a techniky a tato doba se hrála velkou roli i v dějinách výtvarného umění. Tato problematika je především hlavním tématem dvacátého století. Veškerá díla, která jsou s tématem „Stroje bez příčiny“ spjata, jsou v práci rozebírána jak po obsahové, tak i po formální stránce.

Umělecký směr, který nejvíce obdivoval dobu vědy a techniky, byl **futurismus**. Futuristé obdivovali především rychlost strojů, kterou zobrazovali ve svých dílech. Obdiv měli zejména k automobilům a letadlům, viděli krásu v technické civilizaci. Pokoušeli se zachytit pohyb, který je na strojích tolik fascinoval, způsobem, že jej rozložili na postupné, jednotlivé fáze. Tímto způsobem vyjádření dosáhli v díle abstraktního pohybu. Jejich zaujetí stroji a zachycení pohybu v obrazech dokazuje i úryvek z knihy Toulky světem malířství, cituji: *„Zájem o stroje byl v prvních desetiletích 20. století cítit ve vzduchu. Skupině mladých italských futuristů se stal pokrok, jež stroje nabízely, ztělesněním jejich vzrůstajícího nadšení. Představa podobného pokroku je sice přivedla ke glorifikaci války a k ničení muzeí; způsob, jakým ztvárnili na obrazech pohyb, je ovšem dodnes vzrušující.“* (Beckettová, 1996, s. 351) **Fillipo Tommaso Marinetti** shrnul postoje, které futuristé zaujímal, v Manifestu futurismu v roce 1909. *„Prohlašujeme, že svět se obohatil o novou krásu: krásu rychlosti. Závodní automobil, jehož karosérii zdobí mohutné trubky podobající se hadům s výbušným dechem..., vyjící automobil, řítící se vpřed jakoby na dělových nábojích, je krásnější než Niké Samotrhácká.“* (Lamač, 1989, s. 141) Abstraktní pohyb, který je pro tvorbu futuristických umělců charakteristický, ztvárnil ve svém díle například **Luigi Russolo**. Jeho obraz „Dynamika automobilu“ z roku 1912 je typickou ukázkou zachycení abstraktního pohybu. Průmyslový výrobek je zde zobrazen v postupně rozloženém pohybu. *„Všechno se pohybuje, všechno plyne, všechno probíhá v nejvyšší*



*rychlosti.*“ (Lamač, 1989, s. 146) Ze samotné struktury obrazu je patrné, že automobil jede velkou rychlostí, pohyb automobilu graduje.



1. Russolo, L., *Dynamika automobilu*, 1912

Vyjádření pohybu najdeme také například v díle **Raymonda Duchampa-Villiona**, bratra Marcela Duchampa. Ve svém díle „Velký kůň“ z roku 1914, které je příkladem mašinismu, vyjádřil rychlost stroje.



2. Duchamp-Villon, R. *Velký kůň*, 1911

Futurismus ovlivnil také **Marcela Duchampa**, kterým se práce zabývá obšírněji, jelikož se díky němu ve výtvarném umění poprvé objevil stroj ve zcela novém kontextu. „V roce 1913 se ve Fordových závodech objevila první montážní linka a přítomnost stroje se stala hroživou obsesí. Marcel Duchamp parodoval futuristickou estetiku strojů vystavováním neopracovaných nebo 'již zhotovených' předmětů ready made. Ironicky a rázně tak vyřešil otázkou čtvrté dimenze!“ (Bernardová, 2000, s. 86) Duchamp však estetiku strojů zobrazovanou futuristy zesměšňoval, což bylo příznačné nejen pro tohoto dadaistického umělce.

Dalším směrem, který je také silně propojen s technikou, je **konstruktivismus**. Má k technickému světu a strojům velmi blízko. Již na počátku dvacátého století použili ruští konstruktivisté motivy strojů. **Karel Teige** ve své knize Konstruktivismus a „likvidace“ umění uvádí, že „*stroj není pitoreskní syžet, ale útvar a rozvinutí tak a tak organizovaných energií. Není námětem umění, ale poučením ducha. Je-li příkladem moderní estetiky, téměř symbolem moderního krásna svým organismem a vzhledem, je svou činností a svým posláním likvidátorem uměleckých řemesel a tak i všeho dosavadního umění, které produkčně ustrnulo v stadiu manufakturním.*“<sup>1</sup> Konstruktivisté ke stroji vzhlíželi především po jeho účelové stránce, ale zároveň si uvědomovali, že se vzdaluje

---

<sup>1</sup> Teige, Karel. *Konstruktivismus a „likvidace“ umění*. Archiweb. [online] 14. 1. 2007 [cit. 2013/03/28] Dostupné na WWW: <<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>>





uměleckořemeslná práce. Stroj nepovažovali za umělecký produkt, ale za pomocný mechanismus, který vyrábějí zkušení konstruktéři. „*Poučení stroje? Principy mechanické dnešní estetiky nebyly vymyšleny umělci z řemesla, ale moderními konstruktéry, kteří nemysleli na umění. Šlo jim o dokonalé splnění konkrétního úkolu.*“<sup>2</sup> Karel Teige dále ve své knize popisuje součástky stroje: „*Nejsou-liž např. kuličková ložiska dokonalým plastickým potěšením zraku? Lesk nádherného moderního materiálu, preciznost geometrického tvaru — a kruh a koule je tvar ze všech nejzákladnější a nejvíce lichotící našemu oku - sugerují přímo dokonalost své tradičnosti. Tato krása přesně odpovídá charakteru naší doby, houževnaté a střízlivé, věcné a pracovitě.*“<sup>3</sup> I takto lze pohlížet na stroje, obdivovat jejich krásu, dokonalost a čím dal větší technickou vyspělost. Obdiv ke strojům mají konstruktivističtí umělci společný s futurismem, avšak v mnohém se od sebe odlišují. Například ve vyjádření a postoji k pohybu strojů. Konstruktivisté – produktivisté zdůrazňovali skutečný pohyb – dynamismus a technickou dokonalost v její kráse. Odsuzovali přístup futuristů, jejich fascinaci rychlostí strojů. „*Všechny povyk futuristů kolem rychlosti je otřepaná anekdota, ale od okamžiku, kdy futurismus prohlásil, že ‘prostor a čas včera zemřely’, propadl se do temnoty abstrakcí.*“ (Lamač, 1989, s. 252) Konstruktivističtí, resp. produktivističtí umělci nebyli zastánci abstrakce, prosazovali účelnost a funkčnost, což dokazuje i výrok El Lisického: „*Konstruktivismus dokazuje, že se vůbec nedá určit hranice mezi matematikou a uměním, mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem.*“ (Lamač, 1989, s. 249) Takový stroj využil pro své dílo, které označuje za konstruktivní, Naum Gabo. Ve své „Kinetické konstrukci“ z roku 1919 – 1920 využil elektrický motor, který rozkmital vertikální osu konstrukce.

Skutečný pohyb uvedl do výtvarného díla také Marcel Duchamp svými „Roto-reliéfy“. Pohyb však nevytvořil, jako Naum Gabo, elektrickým mechanismem, ale jednodušším technickým řešením, kde využívá otáčky gramofonu. Jakýmsi předvojem optických pokusů těchto reliéfů vytvářejících iluzi rozvíjející se spirály, se stalo jeho „Kolo od bicyklu“ [30]. Gabo a Duchampa nespojuje však jen pohyblivost jejich děl, ale také rozmezí mezi uměleckým dílem a vědou.

---

<sup>2</sup> Teige, Karel. *Konstruktivismus a „likvidace“ umění*. Archiweb. [online] 14. 1. 2007 [cit. 2013/03/28] Dostupné na WWW: <<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>>

<sup>3</sup> Teige, Karel. *Konstruktivismus a „likvidace“ umění*. Archiweb. [online] 14. 1. 2007 [cit. 2013/03/28] Dostupné na WWW: <<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>>



3. Gabo, N., *Kinetická konstrukce*, 1919 - 1920



4. Duchamp, M., *Rotační disky*, 1925

Cílem této práce není sledovat stroj pouze z hlediska jeho největšího poslání, tudíž výroby a usnadnění lidské práce. Zájmem této práce není ani obdiv k rychlosti strojů. Stroje, kterými se budeme zevrubně zabývat, nic nevyrábí, nejsou ani „pomocníky“. S takovými stroji se můžeme setkat ve výtvarném umění a to nejčastěji v dadaismu.

### 1.1. Stroj očima dadaistů a jejich dědiců

Téma „Stroj bez příčiny“ má velmi blízko k uměleckému směru **dadaismus**, jelikož mají mnoho společného. Avšak je velmi ožehavé nazývat dadaismus uměleckým směrem. „*Dada nebylo uměleckým směrem, myšlenkovým nebo dokonce estetickým programem, byl to individualistický anarchistický způsob chování jako odpověď na kolektivně teroristický svět, 'výbuch životní radosti a vzteku', jak to nazval Max Ernst. Byl to výbuch plný agresivity, elánu, činorodosti a pohybu, jehož vitalita zpochybňovala všechno, co předcházelo.*“ (Ruhrberg, 2011, s. 119) Pro dadaisty bylo anarchistické chování typické, jelikož tím, jak bylo uvedeno, reagovali například na předešlou éru výtvarného umění. Samotný dadaismus je v podstatě takový stroj, jelikož bojkotuje a převrací vše, co bylo doposud vytvořené. Dokonce i sám sebe. Dalo by se říci, že sám dadaismus je „strojem bez





příčiny“. „Katastrofální důsledky války jakoukoli víru v rozumnou a mírovou budoucnost roztříštily na kusy. Civilizace, která dokázala strávit tolik nelidskosti, si nezaslouží harmonické umění. A tak dadaisté zavalili veřejnost přívalem nesmyslných, útočně absurdních objektů – revolverů potažených bílými chlupy, lesbických sardinek, naočkovaného chleba atd. Dadaisté a surrealisté chtěli infiltrovat celý neklidný svět, aby zničili všechny jeho existující modely, všechny po staletí nahromaděné pravdy, ať už byly jakkoli autoritativní.“ (Gabliková, 1995, s. 127 - 128) Válku považovali za absurditu a vliv na jejich tvorbu měly i další velké sociální otřesy. Negativní postoj k válce dadaistů dokazuje i výňatek z publikace Dada: „*Válka, to nesmyslné zkonkrétnění vši strojové ničivosti, pokračuje zatím v Evropě naplno.*“ (Kundera, 1983, s. 40) Tento negativní postoj a pohrdání stroji pravděpodobně vedlo dadaisty k tomu, aby zobrazovali a ztvárňovali stroje v jiných, mnohdy absurdních souvislostech.

Dadaismus, jehož protagonisty byli mimo jiné **Marcel Duchamp**, **Francis Picabia**, **Max Ernst**, **Kurt Schwitters** a **Man Ray**, oficiálně vznikl v roce 1916 v Curychu. Další dadaisté, kteří zobrazovali ve svém díle stroj či jeho součástky jsou Raoul Hausmann, Hannah Höchová. Zajímavostí však je, že dadaismus nepropukl reakcí na 1. světovou válku, jelikož už existoval před ní. Bláha ve článku o Duchampovi uvádí Picabiovo tvrzení o vzniku dadaismu: „*Dadaistický duch existoval ve skutečnosti jenom tři nebo čtyři roky. Vyjádřili jsme ho, Marcel Duchamp a já, na konci roku 1912.*“ (Bláha, 2003, s. 2) Picabiova mašinistická plátna, kterými se bude práce dále podrobněji zabírat, a Duchampovy ready-mades měly již dadaistického ducha a můžeme u nich mluvit o strojích bez příčiny. Na dřívější vznik dadaismu upozorňuje taktéž Lamač: „*V Americe se vskutku zrodila jakási prehistorie dada – hlavními osobnostmi byli Duchamp a Picabia – lokalizovaná byla na newyorskou Fifth Avenue 291, kde měla své sídlo galerie fotografa Stieglitze.*“ (Lamač, 1989, s. 305 - 306) Dokládá to také Chalupický ve své knize O dada, surrealismu a českém umění: „*Dada se často chápe jako nihilistická reakce na první světovou válku. Ale dada nebylo nihilistické a nezačíná teprve ve světové válce. Dada bylo krajním výrazem víry v onu zcela zvláštní zkušenosti, která je v původu umění a která hranice této civilizace, jejího způsobu myšlení, jejích tradic a jejích institucí přesahuje.*“ (Chalupický, 1980, s. 7) Válka pouze utvrdila jeho vznik, jeho postoj a jak uvádí dále Bláha: „*(...) nekompromisně odhalila skrytou tvář nové průmyslové civilizace.*“ (Bláha, 2003, s. 2) Bláha ve svém článku připomíná slova Thea van Doesburga: „*Dadaismus*



reprezentoval chaos, v němž žijeme. Dada viselo ve vzduchu. Nepovstalo, ani nebylo vytvořeno – bylo.“ (Bláha, 2003, s. 2) Tímto výrokem se jen upevňuje fakt, že dadaismus existoval a není potřeba pro něj hledat konkrétní datum. Bylo ho zapotřebí, bylo zapotřebí změnit pohled na svět, bylo zapotřebí reagovat na tehdejší současnou situaci a dadaismus toho dosáhl.

Výše jmenované umělce spojoval nejen smysl pro humor, ale také měli téměř totožný názor na svět. Jak už bylo nastíněno, dadaisté upřednostňovali nesmysl proti smyslu, což byla také jistá forma provokace. To vystihl Kurt Schwitters, který řekl: „*Štvu smysl proti nesmyslu. Já dávám přednost nesmyslu, ale to je čistě osobní záležitost. Je mi líto nesmyslu, protože ten byl tak zřídka umělecky ztvárněn, a proto miluji nesmysl.*“ (Volavková-Skořepová, 1971, s. 358) Nejen Kurt Schwitters se však ve svém díle zabýval nesmyslem. Dadaisté těží z nesmyslů a odmítají logiku. Nelze však tvrdit, že dada nemá smysl. Takové tvrzení by bylo triviální a nepravdivé. Dadaismus těžil z nesmyslu, aby člověka vytrhl z jeho pasivity a zaslepenosti. Nesmysl jako účinná zbraň v boji proti konvencím ovlivnil všechny dadaisty a to nejen ve výtvarném umění. Vzpomeňme například na německého dadaistického básníka Tristana Tzaru a na jeho návod, jak lze vytvořit dadaistickou báseň. „*Vezměte noviny. Vezměte nůžky. Najděte v novinách článek, aby měl délku, jakou zamýšlíte dát své básni. Článek vystříhnete. Potom pečlivě rozstříhejte slova, která tento článek tvoří, a vložte je do pytlíku. Zatřeste lehce. Potom vyndejte jeden po druhém všechny ústřížky. Opište svědomitě v pořadí, jak opustily pytlík. Báseň se vám bude podobat. A vězte, že jste spisovatel neskonale originální a okouzující citlivosti, byť doposud lidmi nepochopen.*“ (Tzara, 2007, s. 52)

Velkou roli v jejich tvůrčí práci hraje náhoda a spontánnost, což je patrné již ze samotného návodu na dadaistickou báseň Tristana Tzary. Stejně jako tato báseň je tvořena i řada „mašinistických“ dada děl. Náhoda souvisí i s hravostí, která dadaistické umělce také spojovala. Vždyť samotná tvorba básně dle návodu básníka Tzary je jakousi hrou, má v sobě originalitu stejně jako mnohá dadaistická výtvarná díla. Dadaisté tedy využívají náhodu, nelogické souvislosti, nesmysl a náhlá překvapení, v čemž se poté vyskytuje až provokativně vyhrocená absurdnost, posměch, ironie, důvtip, kde tvůrci pokoušejí estetické limity a znevažují dosud platné normy. To vše jsou pro dadaistické umělce prostředky, kterými bagatelizují dosavadní tradice života i umění a tím vytvářejí nový životní názor. Lamač uvádí, že dadaismus je a bude proti racionalizaci světa, z čehož



vyplývá i samotný název dadaismu, který byl zvolen také pouze náhodou a to zabodnutím párátko do naučného francouzského slovníku La Petit Larrousse. (Lamač, 1989, s. 309)

Když se zaměříme na tvorbu dadaistů, kde má své místo stroj, bude zřejmé, že veškeré výše vypsané znaky dadaismu jako takového se uplatňují i v dílech, ve kterých je zobrazen či vytvořen stroj, popř. jeho součásti. Pro dadaisty je typické, že netvořili sochy, ale montovali objekty, jelikož jim nabízely rozmanité výrazové prostředky. Náhodu a spontánnost, která byla pro dadaistické tvůrce charakteristickým rysem, však dovedli dál **neodadaisté**, nástupci, dědicové dadaistů. V této práci se jedná především o neodadaistu Jeana Tinguelyho, Césara Baldaccini a Armana. Také prvky poetismu spojovalo některé dada umělce. Například tvorba Kurta Schwitterse a Francise Picabii byla výrazně poetická, u Picabii se spíše jednalo o absurdní poetiku.

Avšak ne pouze dadaisté a jejich dědicové tvořili stroje bez příčiny. Na stroje vždy individuálním způsobem reagovali i další zahraniční a čeští výtvarní umělci, kteří se sice k dadaistům ani neodadaistům nehlásili, avšak z určitého hlediska se jejich tvorbě, co se týče pojetí strojů ve výtvarném umění, přibližují. Umělci, o kterých práce pojednává, mnohdy kombinovali důvtip, posměch, náhodu, spontánnost, nesmysl, dále pokoušeli estetické limity a provokovali. „*Proces desakralizace umění a nové položení otázky po mezích zobrazování, jak je otevřeli už abstraktní malíři, dospěly ke svému závěru s dadaisty, kteří zrušili pojem uměleckého mistrovského díla vůbec, 'odmítli výchovnou hru rodičovského světa' (podle kritika Wernera Spiera) a popřeli všechny idealizované a jistotu skýtající odkazy do minulosti, včetně a především iluzivní perspektivy.*“ (Bernardová, 2000, s. 84) Nejen dadaisté, ale většina uvedených autorů, reaguje svou tvorbou také na soudobou životní situaci, v níž svá díla tvořili.

Techniku a stroje ve svých dílech však nezobrazovali pouze dadaisté a nefascinoval jen futuristy a konstruktivisty. Stroje se vyskytují v dílech zahraničních a českých výtvarných umělců, kteří se touto problematikou zabývali obdobným, avšak zcela osobitým způsobem.

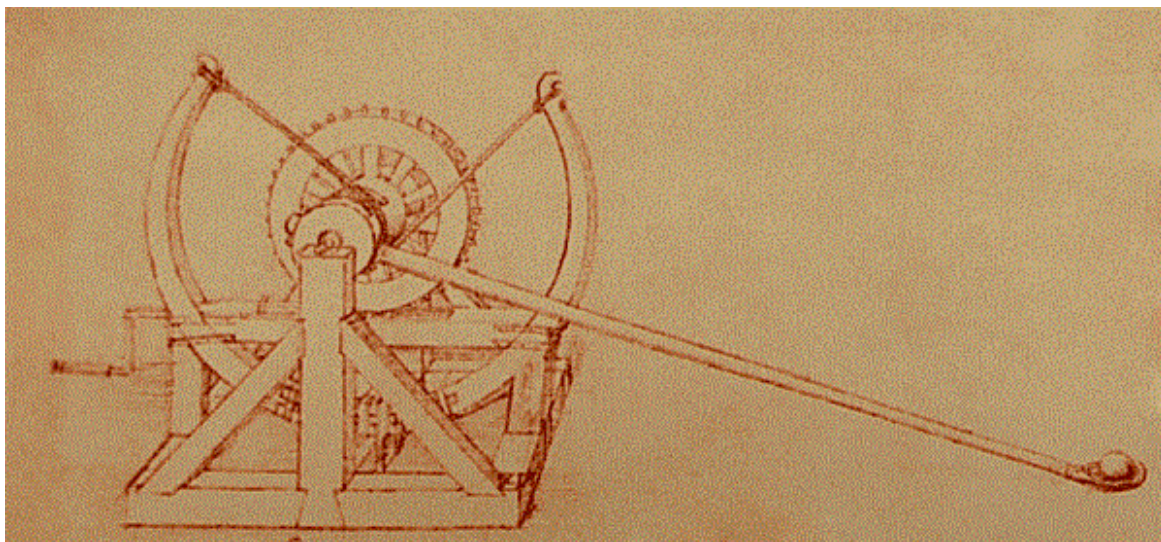


## 2. GNOZEOLOGIE STROJE

V této kapitole se budeme zabývat především strojem jako takovým, poznávat ho, obdivovat, až se postupně dostaneme ke konkrétnímu využití stroje, či strojových součástí ve výtvarném umění, kde se dostává do zcela nových souvislostí.

### 2.1. Studie součástí

Pokud se zamyslíme nad studiem součástí, resp. strojů ve výtvarném umění, bezpochyby nám jako první vyvstane v mysli **Leonardo da Vinci**. Tento všestranně nadaný renesanční umělec se detailně ve své tvorbě zabíral stroji, ať už se jednalo například o stroje létací, válečné aj. Vytvořil nespočet precizně propracovaných mechanických studií, které se posléze snažil zkonstruovat. Je tedy patrné, že o součástkách, ze kterých jsou stroje sestavovány, měl veškeré potřebné informace, věnoval jim mnoho pozornosti.



5. da Vinci, L., *Katapult*, kol. 1480

Jako důležitá by se tedy již z vynálezů da Vinciho mohla jevit dokonalá znalost stavby a konstrukce daného stroje. Takové studium strojů a jejich součástí je však

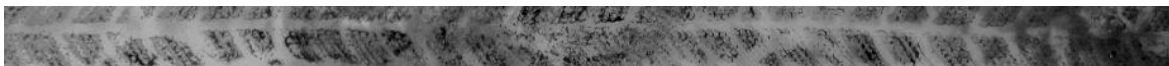


důležité především pro konstruktivisty. „*Stroj nebyl vyroben pro podívanou, ale k užitku, a přece pohled na továrnu v chodu je závratným moderním divadlem. Čisté profily, jasné obrysy, přesné a kategorické pohyby stroje nabádají nás k rozvinutí logických tvůrčích schopností ducha a osvobozují cit pervertovaný dosavadním uměním, jež, nadpozemské, bylo řemeslným tréninkem v metafyzice. Přenášeti strojové tvary, jejichž krása je v preciznosti a funkčnosti, zevně a dekorativně do obrazů či architektur, jako se dělo kdysi v 'Jugendstilu' a děje se dodnes, je činem falešného a neuvědomělého mašinistického romantismu a základní blud.*“<sup>4</sup> Konstruktivisté tedy opěvují stroj, jak již bylo stručně zmíněno, především z hlediska jeho funkčnosti a jeho konstruktivistické krásy.

Například **Vladimír Jevgrafovič Tatlin** konstruoval trojrozměrné objekty, které jsou zavěšeny pomocí drátů. Kupříkladu jeho dílo „Letatlin“ mělo jako kluzák opravdu fungovat. Konstruktivismus se zde bezpochyby projevuje především ve volbě materiálu, kterým je plech, dráty a Tatlin se tak více přibližuje ke světu strojů. Co však mají Tatlinovy objekty společného se studiem součástek? Samotné racionální uvažování konstruktivistických umělců, důmyslný a pečlivý výběr dané součástky pro konstruktivistické dílo. Výběr a samotná práce se součástkami strojů ve výtvarném umění je podstatná pro všechny umělce, o kterých práce dále pojednává, jelikož samotné součástky jsou východiskem pro jejich díla. „*Na jedné straně je to náhoda, která u některých prací přebírá určitou část úlohy realizátora, na druhé straně pak je to racionalismus, který svou precizností a plánovitostí překročil nejen hranice a specifičnost umění, ale i možnosti osobního zásahu a účasti. Tímto dvojím protichůdným směrem bylo dosaženo cíle mechanisace prostředků.*“ (Volavková-Skořepová, 1971, s. 308) Mechanizace, mechanismus je stěžejním prvkem analyzovaných děl, ovšem zatímco náhoda a iracionalismus je patrný v díle dadaistů, pro konstruktivistické umělce je charakteristický racionalismus.

---

<sup>4</sup> Teige, Karel. *Konstruktivismus a „likvidace“ umění*. Archiweb. [online] 14. 1. 2007 [cit. 2013/03/29] Dostupné na WWW: <<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>>



## 2.2. Vnitřnosti stroje

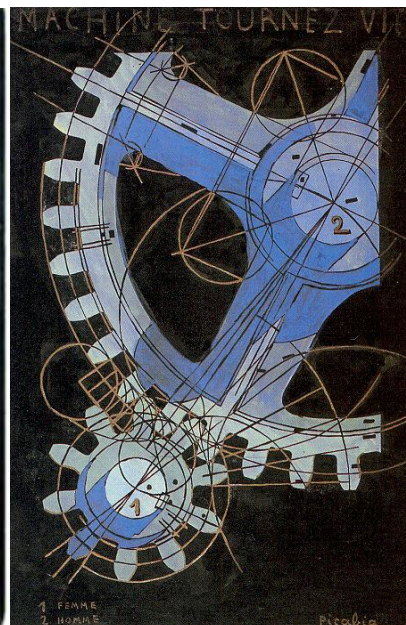
Každý stroj je složen ze součástí. Neexistuje stroj, který by neobsahoval nějaké součástky. Obrazně řečeno, stejně jako jsou pro člověka, jehož tělo je spletené biologické soustrojí, pro své „fungování“ zapotřebí vnitřnosti a orgány, potřebuje je i stroj. V roce 1919 **Kurt Schwitters** zveřejnil nový typ tvorby obrazu, který nazval „Merz“. Merz „je slabika vytržená z delšího slova Kommerz, na které náhodou narazil na roztržené reklamě Hannover Kommerzbank, když se procházel po svém rodném Hannoveru. Díky tomuto útržku Schwitters rozvinul estetiku koláže i fonetické, textové a grafické segmentace, která se stala jedním z klíčových příspěvků k německému dadaismu.“ (Foster a kol., 2007, s. 208) Kurt Schwitters do svých obrazů vkládal úlomky z různých materiálů, které posbíral na ulici. „Z morfologického a formálního hlediska by bylo možné jít až tak daleko, že bychom v těchto obrazech našli vzdálenou ozvěnu mechanomorfních děl Francise Picabii.“ (Foster a kol., 2007, s. 208) Umělec se opravdu mohl inspirovat Picabiou. Jakoby obraz složil ze součástí a vložil mu tak vnitřnosti, aby mohl „žít“. Kurt Schwitters řekl, že „umění je všechno to, co z umělce vypadne.“ (Největší malíři, 2000, s. 11) On sám navštěvoval smetiště a vyhledával různé materiály, ze kterých skládal své merz obrazy. Nejednalo se pouze o součástky strojů, ale o jakýkoli materiál, který se umělcovi pro jeho merz obraz hodil. Běžně užívaným předmětům, věcem, které existovaly v jiných souvislostech, tak vdechl nový život, jelikož je oživil svou vlastní fantazií. Opatřené součástky umělec použil pro svou asambláž s názvem „Merzbild 29A“, která vznikla v roce 1920.

Kurt Schwitters však nebyl jediným umělcem, který pro svou tvorbu využíval vnitřnosti a součásti stroje. Součástky zobrazoval také například **Francis Picabia**, jenž patří mezi zakladatele abstraktního malířství. Tento umělec se rovněž zabýval vnitřnostmi stroje. V díle nazvaném „Stroj natáčeje rychle“ vytvořil detailní zobrazení ozubených kol. V jeho „Portrétu americké dívky“ ve stavu nahoty je dívka ztvárněna jako svíčka z automobilu. Opět se zde vyskytuje jedna z vnitřností strojů, která dostává zcela nový smysl, přesněji řečeno „nesmysl“. Picabiova díla jsou však podrobněji analyzována v kapitole Součástková harmonie (viz s. 25).





6. Schwitters, K., *Merzbild 29A*, 1920



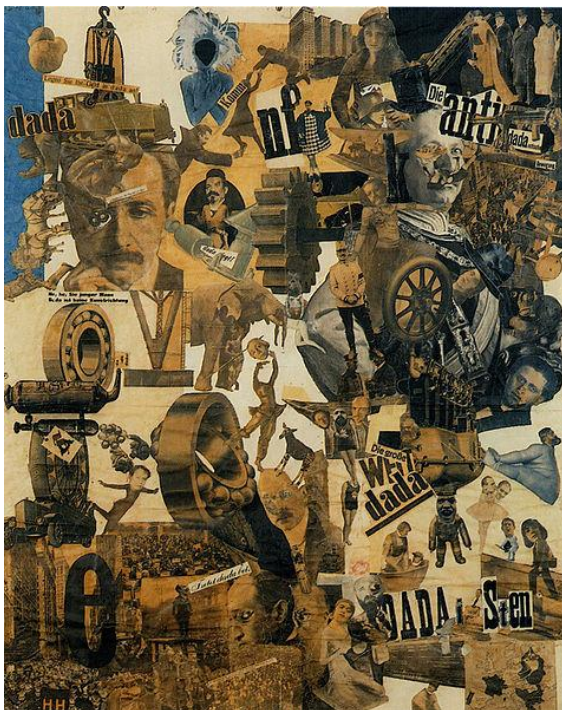
7. Picabia, F., *Stroj natáčejte rychle*, 1916

Důležitým umělcem, který bezesporu velmi neotřelým způsobem zobrazoval vnitřnosti stroje, je **Man Ray**. Mechanistické prvky začal Man Ray využívat v roce 1915, když se seznámil s Marcelem Duchampem, který měl na něj značný vliv. Rozhodující vliv na umělce měl i Francis Picabia. „*Man Rayovy rayogramy vznikají prostě tak, že se na fotografickou desku rozloží rozličné objekty a deska se osvětlí. Přemísťováním objektů a několikerým osvětlováním vznikají tajuplné obrazce, které zčásti patří ještě jakoby do tvarosloví dadaismu /vejčité tvary!/, zčásti už svou neurčitou, mnohovýznamnou snovostí otvírají magnetická 'rozkošná pole' surrealismu.*“ (Kundera, 1983, s. 175) Touto velmi originální a ojedinělou technikou, tzv. rayografií, (což je fotografie, pro kterou není potřeba fotoaparát), zobrazoval různorodé součástky, tedy vnitřnosti, stroje jako například ozubená kola, hřídele apod., z nichž vytvořil originální kompozici, jejímž výsledkem byla fotografie. I Francis Picabia zobrazoval ve svém díle vnitřnosti stroje. Obraz „*Stroj natáčejte rychle*“ je názorným příkladem vnitřností strojů, jelikož ozubená kola, která malíř ztvárnil, se obvykle vyskytují uvnitř stroje, nicméně zde jsou zobrazeny samostatně, zvětšená a přesahují formát, čímž vzniká velmi svérázná kompozice.

Představitelka berlínského dada, která vytvářela dadaistické koláže, kde se vyskytují součástky strojů, je **Hannah Höchová**. V její koláži nazvané „*Řez dadaistickým kuchyňským nožem poslední německou výmarskou kulturní epochou pivního břicha*“ jsou



zakomponovány strojové součástky jako například ozubené kolo či ložiska. Těmito vnitřnostmi strojů poukazuje mimo jiné na obraz moderního strojového světa, který byl pro dada příznačným.



8. Höchová, H., *Řez dadaistickým kuchyňským nožem*, 1919



9. Ray, M., *Rayograf*, 1925

Zobrazování vnitřností stroje najdeme i v českém výtvarném umění. **František Kupka**, průkopník abstraktní malby, vytvořil ve třicátých letech řadu mechanických realizací. Jak uvádí Šamšula, Kupka ve svých obrazech zachycuje pocity ze síly a krásy stroje, který se pohybuje. (Šamšula, 2002, s. 25) Obraz „Ocel pije“ (1927) a i další mechanické obrazy jako například „Macchina comica“, či „Úsměv O“ zobrazují stroj a jeho strojové prvky velmi detailně, avšak abstraktně, čímž dosahuje vnitřního vjemu z daných mechanismů.





10. Kupka, F., *Ocel pije*, 1927

Mechanistické součástky jsou v dílech uvedených i jiných umělců ztvárněny mnoha způsoby. Ať se jedná o asambláž, malbu, rayogram, koláž či malbu abstraktní, vždy jsou zde spojovacím prvkem části stroje, přičemž každý z umělců je zachycuje ryze osobním způsobem.

### 2.3. Součástková harmonie

Sousloví Součástková harmonie může leckoho zmást. Ujasníme si tedy, co se jím myslí. Tento slovní obrat lze vysvětlit způsobem, že se vlastně jedná o harmonický obraz, který je „složen“ ze součástek. Harmonií chápeme jakousi vyrovnanost a soulad součástek. Takto působí obrazy **Francise Picabii**, jenž tvořil strojové tvary bez funkce. Zde se však objevuje jistý paradox, jelikož dadaisté, mezi které patří i Picabia, neuznávali harmonii



v umění. Umělec ovšem o harmonii ve svých dílech, jenž práce rozebírá, neusiloval, ale jeho absurdní poetismus harmonii vyzařuje.

V jeho tzv. mašinstickém období, které datujeme od roku 1914 a kterým se patrně nejvíce proslavil, ztvárňoval především různé stroje a strojky, které sestávaly z různých motorů, trubiček, kol, automobilových ventilátorů atp. V tomto období se u Picabii tedy objevují schémata typická pro svět mechaniky, ale ne pro výtvarné umění. Jeho práce jsou velmi podobné různorodým inženýrským či strojírenským nákresům. Jeho tvorba v tzv. mašinstickém období započala přesným zobrazováním skutečných součástí. Jak si lze Picabiovy kompozice vykládat? „*Picabia rozhodně nemá v úmyslu opětovat moderní technologie v duchu blízkém futurismu. Právě naopak, chce zesměšnit nekritickou víru své doby v evoluci a pokrok. Projekty představených strojů jsou naprosto absurdní, tyto stroje v žádném případě nemohou fungovat, jsou čistě výplodem umělcovy nezkrotitelné fantazie.*“ (Největší malíři, 2002, s. 16)

Picabiovy strojky vyzařují absurdnost z jejich naprosté nepoužitelnosti. Svými díly se de facto vysmívá strojové civilizaci. Jednou z jeho nejznámějších mechanistických kompozic je „Milostná přehlídka“ z roku 1917. Při prvotním spatření v nás kompozice budí opět představu realistického stroje, avšak již samotný název nám napoví, že se jedná o cosi jiného, než stroj. Na kompozici můžeme spatřit část stroje, která je šedá, a část, která je barevná. Tyto dvě části mají evokovat milenecký pár, přičemž mužský prvek je šedá část stroje, která konkrétně symbolizuje mužský pohlavní orgán, a barevná část je pohlavním orgánem ženy. Tato práce je jednou z mechanistických kompozic, která má sexuální podtext. „*Picabiův obraz stroje je ve skutečnosti ironickým komentářem a symbolem role pohlaví v moderní průmyslové společnosti.*“ (Elger, 2004, s. 90) Nejedná se však pouze o ironický komentář a symboly opačných pohlaví. V jeho technických kresbách nalezneme humor, pozitivismus a především absurdní poetičnost, která podtrhuje samotnou harmonii díla. Dadaisté velmi rádi ironickým a humorným způsobem naráželi na tehdejší průmyslovou dobu a ani Francis Picabia nebyl výjimkou.

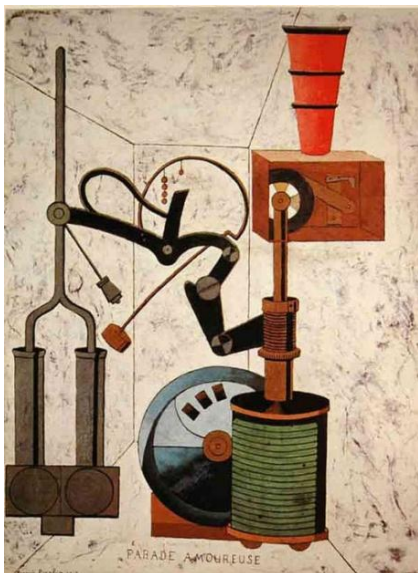
Jeho mechanistické kompozice vždy doprovázely i různorodé názvy i přesto, že se vždy jedná o jakousi mechanistickou kompozici, počínaje například samotnou „Milostnou přehlídkou“. Názvy a nápisy na obrazech jsou často pouze žertovné nebo mají za úkol zmást diváka. „*Titul umístěný přímo na plátně nemá s představeným předmětem na první pohled nic společného, tak jako v případě Pozor, čerstvě natřeno.*“ (Největší malíři, 2000,



s. 16) Na této mechanistické kompozici najdeme v kolečkách francouzské nápisy jako například šílená žena, suchar, lyrismus aj. Picabiovy tzv. vědecké nákresy symbolizují mnoho. Sám umělec o svých mechanistických kompozicích řekl: „*Konečně jsem našel formu, která se zdá být nejvhodnější a která v sobě má největší symbolickou náplň.*“ (Největší malíři, 2000, s. 16)

Picabia se pro tvorbu mašinistických kompozic inspiroval Duchampovými ready-mades. S Marcelem Duchampem byli přátelé. „*Od onoho okamžiku bude stroj, tato „dívka narozená bez matky“, hrát hlavní úlohu v jeho práci.*“ (Největší malíři, 2000, s. 8) Jeho mechanistická kompozice s názvem „Dívka narozená bez matky“ z roku 1916 – 1917 se stala hlavní námětem jeho „technických“ nákresů. Jedná se o dílo, kde je namalován stroj, pravděpodobně jakési čerpadlo či kompresor, který ovšem dostává v obraze zcela novou souvislost, příčinu. Tento obraz také úzce souvisí s kapitolou Vnitřnosti stroje (viz s. 22). V roce 1918 zkomponoval Picabia sbírku „Básně a kresby dcery bez matky zrozené“. Stejně jako v jeho mechanistické kompozici, i v básních se vyskytuje jeho jízlivý mašínismus. „*Přenesl svůj výsměšný mašínismus do Evropy sténající pod smrtonosnými mašinami války.*“ (Kundera, 1983, s. 173) I přesto, že dadaisté odsuzovali válku, s níž spojovali i přemnoženou výrobu strojů, působí Picabiova mechanistická díla pozitivně.

Dalším dílem, které umělec společně s Marcelem Duchampem rovněž považuje za „dívku narozenou bez matky“, je obraz „Snoubenka“ [14], ve kterém však jeho přítel Duchamp viděl nevěstu. Opět je zde mechanisticky ztvárněn sexuální život. I toto dílo vzbuzuje harmonii, neboť i sex je prvek každého harmonického vztahu. „*Zpodobení milostného mechanismu má dva důstojné předky: Duchampa a především Jarryho z Nadsamce.*“ (Kundera, 1983, s. 173) Jejich dílo mělo totiž mnohdy sexuální kontext. Harmonii zde není cítit pouze v obsahu díla, ale i, stejně jako u výše zmíněných děl, ve formě a struktuře díla.



11. Picabia, F., *Milostná přehlídka*, 1917



12. Picabia, F., *Dcera narozená bez matky*, 1916 - 1917

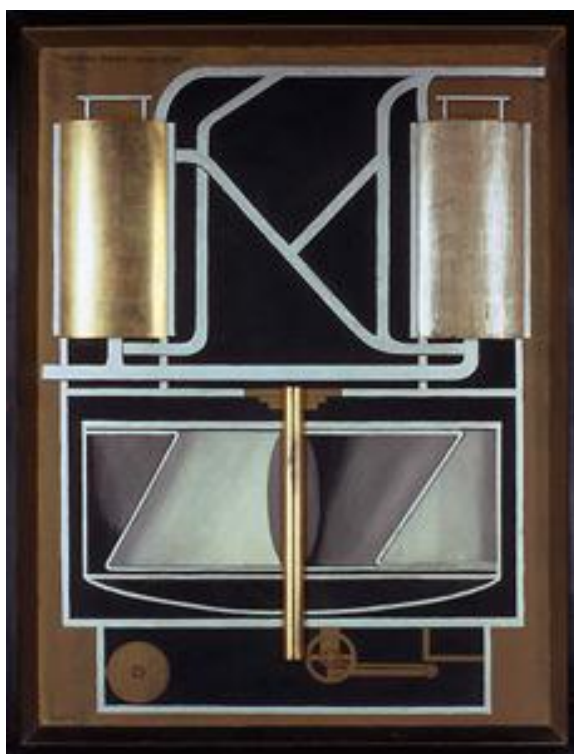
Inkoustová kresba z roku 1915 nazvaná „Ideál“ je přímo ukázkové dílo součástkové harmonie, což vyplývá již ze samotného názvu této kresby. V roce 1917 vytvořil Picabia obraz s názvem „Dítě Karburátor“ [19], pro který se stal východiskem nákres karburátoru závodního automobilu. Karburátor je vyobrazen tak, aby, stejně jako v *Milostné přehlídce*, znázorňoval mužské a ženské pohlavní orgány. „Ze svých *mašinistických obrazů*, plných *bezúčelných pák, hřídelí, trychtýřů, půdorysů a nárysů, ozubených koleček a 'návodných nápisů'* – plných *nesmyslu!* – vytvořil *autentická dadadila*.“ (Kundera, 1983, s. 173) Z rozličných strojových součástek Picabia vytváří osobitá strojová díla zahalena novým absurdním významem. Kurt Schwitters, jak už bylo řečeno, má svou tvorbou k Picabiovi blízko, avšak přeci jen se ve svém pojetí odlišují. „Od Schwitterse, jenž byl posedlý *'letištními nálezy'*, liší se Picabia zálibou v čistotných užitkových předmětech.“ (Kundera, 1983, s. 174) Picabiovým východiskem pro jeho mechanistické obrazy se staly strojové součástky, přičemž Schwitters využíval pro své asambláže, mluvíme-li o součástkách stroje, zcela různorodé mechanické díly, většinou velmi opotřebované a poničené.

Obraz „Stroj natáčejte rychle“ [7], který Picabia zhotovil v roce 1916, je opět příkladem oné součástkové harmonie. Zobrazeny jsou vnitřnosti stroje, konkrétně ozubená kola, o kterých je stručně pojednáno již v kapitole Vnitřnosti stroje (viz s. 22). Je zde poměrně zřetelně vidět, že harmonicky působí Picabiovy mechanistické kompozice, i když jsou součástky realisticky a detailně vypracované a i přesto, když jsou zjednodušené,

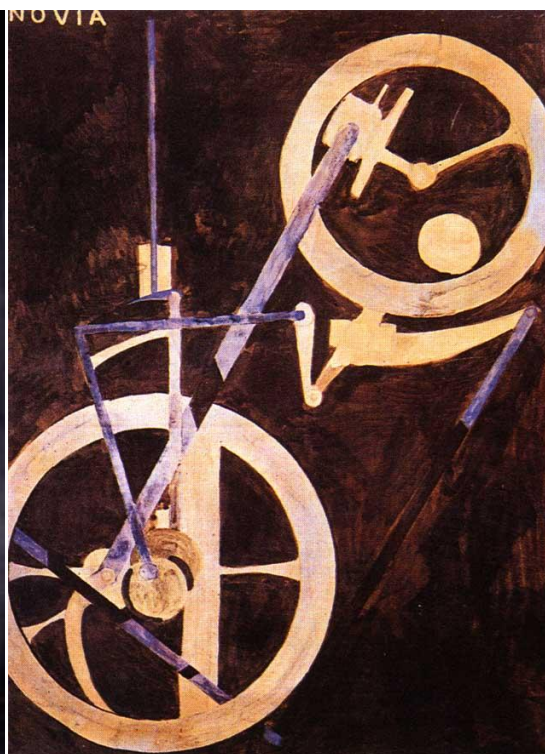




popřípadě stylizované. „Rozhodně však nelze přehlédnout, že jeho mašinistická perioda jde paralelně s ‘mašinismem’ zcela jiného druhu: s netušeným rozmachem strojů na hromadné zabíjení lidí.“ (Kundera, 1983, s. 144 - 145) Na tento rozmach strojů ironicky naráží, jak je výše uvedeno, i ve svých básních. Umělcův obraz „Spatřit ženu“ (1915) vyzařuje harmonii a soulad již volbou barev. Odstíny hnědé, zelené a červené působí vyváženě a vyrovnaně. Samotný mechanický prvek, tedy stroj, který znázorňuje ženu, je situován do středu obrazu, kde na sebe upoutává veškerou pozornost. I tentokrát je v díle vyobrazen stroj, který vypadá jako skutečný, ale zjevně funkci stroje nemá. Vyjadřuje pocity při spatření ženy. Podobně je strukturován obraz s názvem „Velevzácný obraz na této zemi“, který umělec zhotovil ve stejném roce.



13. Picabia, F., *Velevzácný obraz na této zemi*, 1915



14. Picabia, F., *Snoubenka*, 1917

Součástková harmonie se však netýká pouze Francise Picabii. Z dadaistických umělců sem zajisté spadají svou „Upoutávkou na dadaistickou výstavu“, která proběhla v roce 1920 **Max Ernst** a **Johannes Baargeld**. Na tomto plakátu je také vyobrazen jakýsi náčrt stroje, který působí věrohodně a funkčně, avšak opět je vytvořen náhodou a hravostí

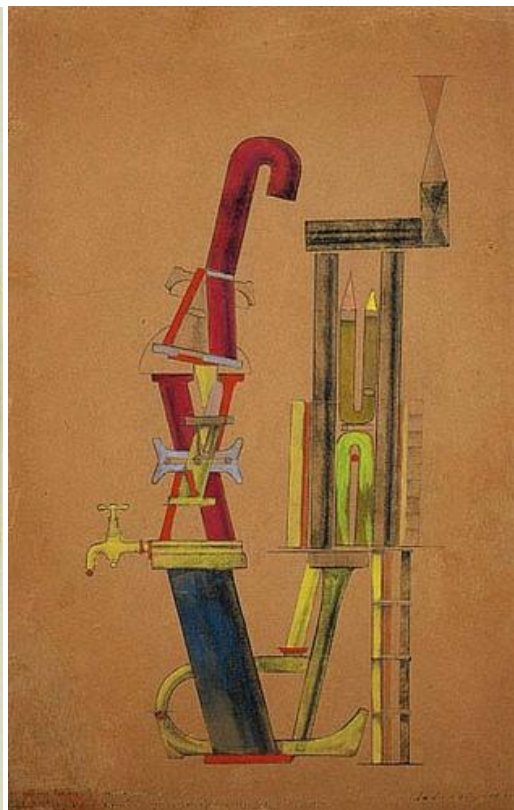


těchto dvou umělců. Tento, opět by se dalo říci, inženýrský náčrt působí vyváženě a harmonicky. Max Ernst je mimo jiné také autorem kompozice „Minimaxem Dadamaxem osobně sestrojený stroječek“, který vytvořil roku 1919. Jedná se o koláž, která je tvořena tužkou, akvarelem a kvašem na papíře. „Stroječek“ je vyobrazen v centru formátu a opět působí velmi vyrovnaně.

Do této kapitoly řadíme také další dílo Johannese Theodora Baargelda, a to „Červeného krále“ z roku 1920. Ona součástková harmonie je zde nepochybně taktéž patrná, leč o působivosti funkčnosti tohoto díla by se dalo polemizovat. To však nebylo autorovým záměrem. Dílo je vytvořeno na tapetě, s kterou umělec dále v kombinaci s tuší velmi hravě a originálně pracuje.



15. Baargeld, J., T., *Červený král*, 1920



16. Ernst, M., *Minimaxem dadamaxem*, 1919

Umělci zobrazili stroje složené z rozličných součástí, avšak se strojem v pravém slova smyslu nemají nic společného. Harmonie, hravost, pozitivismus, poetismus, absurdnost. To jsou vlastnosti spojující díla této kapitoly.



### 3. STROJ ČLOVĚKEM – ČLOVĚK STROJEM

Koncem devatenáctého století, kdy byl velký rozmach v oblasti techniky a strojírenství, se umělci začali souzněním člověka a stroje zabývat ve výtvarném umění. Technika a lidský život začala umělce čím dál více ovlivňovat a to v pozitivním i v negativním slova smyslu. Rozličné názory na rozvoj průmyslu měli i výtvarní umělci. Z jedné strany byl stroj vnímán velice pozitivně, jelikož člověka fascinoval a to především proto, že stroj člověku ulehčil život. Na stroj se však pohlíželo i v negativním světle, jelikož byl často spojován s válkou, kterou nejen dadaističtí umělci tolik odsuzovali. „*Je velmi podstatné, že člověk raději neosobně poslouchá stroj než osobně člověka. Lidé, kteří nemohou žít svůj vlastní život, zásadně nechtějí žít život jako sluhové jiných lidí, ale daleko raději spojují trpký osud s neosobním mechanismem výrobního či administrativního stroje.*“ (Procházka, 2009, s. 248) Již počátkem dvacátého století rozvoj mechanismu velice ovlivnil lidstvo, což přetrvává dodnes, avšak v ještě vyhraněnější podobě.

Mezi představitele námětu člověk-stroj nepochybně patří **Marcel Duchamp**. „*Duchamp prošel vývojem od impresionismu a postimpresionismu, až dospěl k jedné z dobových verzí kubismu, v níž zcela svérázně rozvinul kinetické prvky v paralele člověk-stroj.*“ (Lamač, 1989, s. 317) To, že Marcel Duchamp prošel několika uměleckými směry, není podstatné zdůrazňovat, jelikož se to týká většiny zmíněných umělců. Pro tuto práci je však zásadní jeho propojení člověka se strojem, kde uplatňuje pohyb. Duchampovo slavné „Velké sklo aneb nevěsta svlékaná svými mládenci“, které umělec tvořil celkem osm let a v roce 1923 se rozhodl, že dílo ponechá úmyslně nedokončené. Tvořil jej současně s ready-mades. V díle nalezneme několik strojových prvků, které však mají zcela jinou, novou podstatu. „*Velké sklo skutečně vychází z tradice dobové technické civilizace, kterou okolo roku 1912 Duchamp pečlivě studoval. Umělec v něm nezachytil nějaký konkrétní nebo smyšlený přístroj, ale strojové prvky volně použil na základě jim vytvořených pravidel do podoby metaforického stroje.*“ (Bláha, 2003, s. 2) V dolní polovině tohoto díla si lze všimnout pomyslných strojových součástí, které jsou narýsované. V horní polovině je taktéž pomyslně vyobrazena figura, která představuje fiktivní lidskou bytost. Dílo, jak už je patrné, je rozděleno na dvě poloviny, přičemž horní část se týká nevěsty a dolní část je určena mládencům. Duchamp v díle velmi využívá geometrii a především perspektivu, dílo je důsledně rozměřované a propočítávané. „*Duchamp zjednodušoval biologické procesy do*



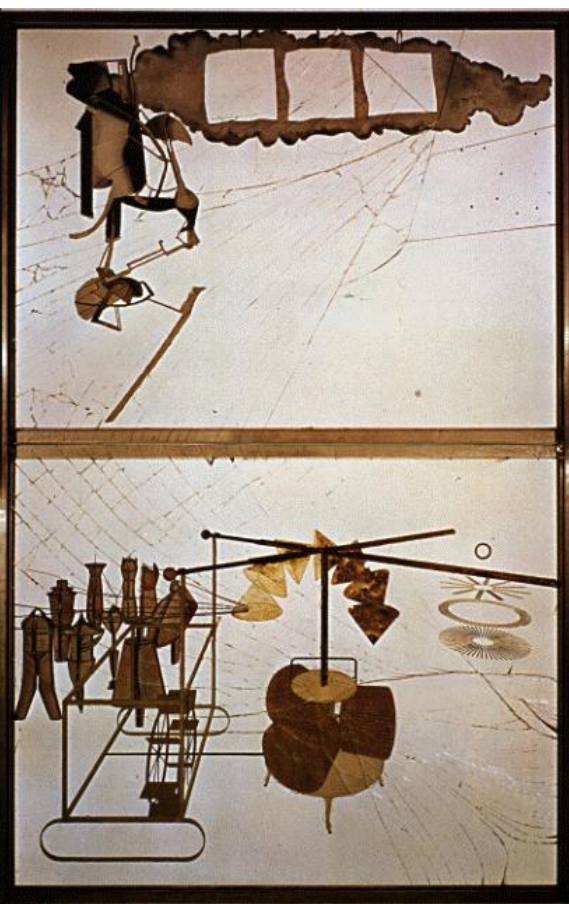
*podoby komplexních strojů (nevěsta).*“ (Pospiszyl, 2003, s. 2) Podle Chalupeckého měl Duchamp několik tváří, přičemž zde se mimo jiné projevuje jako inženýrský konstruktér. (Chalupecký, 1998, s. 9)

Velké sklo lze interpretovat několika způsoby. Pro tuto práci je však nepříhodnější interpretace díla jako obrazu moderního mechanizovaného světa, ve kterém je patrný sarkasmus. Zde je zcela na místě srovnání již analyzovaného Picabiova obrazu „Milostná přehlídka“ [11] z kapitoly Součástková harmonie (viz s. 25), jelikož oba umělci mají v díle erotický kontext, který má vnější mašinistický vzhled. Tato souvislost je zřejmá, jelikož Duchampovy nákresy k Velkému sklu byly podnětem pro mechanistická díla Picabii. Duchamp svým velkolepým dílem inspiroval Picabiu také pro vznik díla nazvaného „Snoubenka“, o kterém je rovněž pojednáno v kapitole Součástková harmonie. Duchamp však o několik let dříve namaloval obraz s názvem „Nevěsta“, který se stal taktéž pro Picabiovy mechanomorfní obrazy inspirací. Dílo zobrazuje figurální stavbu nevěsty s mechanickými prvky. Dílo se stalo Duchampovi podnětem pro tvorbu Velkého skla. Rozdíl mezi Picabiovou „Snoubenkou“ [14] a Duchampovou „Nevěstou“ je především v modelaci. Duchampova „Nevěsta“ je daleko více modelována, nicméně obě díla mají mašinistickou podobu.





17. Duchamp, M., *Nevěsta*, 1912



18. Duchamp, M., *Velké sklo*, 1915 – 1923

V jiném pojetí konstruoval Francis Picabia mechanické portréty, avšak v blízkém Marcelu Duchampovi, o čemž svědčí podobnost „Velkého skla“ a „Milostné přehlídky“. Picabiova mašinistická díla především díky námětům tohoto umělce s kapitolou Člověk strojem – stroj člověkem velmi úzce souvisí. Na jeho tvorbu reaguje koláž z roku 1958 s názvem „Madam Picabia“. Na koláži je fotografie ženy z módního časopisu, kterou zdobí šrouby, ozubená kola atp. Tato práce se odkazuje na francouzského malíře především kvůli jeho portrétům, které obsahují části stroje. „Když dal v roce 1915 Francis Picabia portrétu Alfreda Stieglitze (1864 – 1946) podobu fotoaparátu, nemohlo to nikoho ve světě avantgardního umění překvapit, jistě ne v New Yorku a také ne v Paříži. (...) Ve 'tváři' Stieglitzova portrétu se nicméně kříží několik rozporů. Jednak dadaistický duch mechanomorfního tvaru nemá nic společného se Stieglitzovým estetickým názorem; jeho víra v americké hodnoty věrnosti, cti a nevinnosti se v nejvyšší míře bije s Picassovým ironickým podáním lidského subjektu jako stroje.“ (Foster a kol., 2007, s. 142) Alfred



Stieglitz byl americkým fotografem, což vysvětluje, proč mu dal Francis Picabia na svém portrétu právě tuto podobu.

Francis Picabia je jedním z umělců, který ve svých mašinstických kompozicích velmi často člověka zobrazuje. V kapitole Součástková harmonie (viz s. 25) jsou zmíněná jeho díla, například obraz „Dítě karburátor“, kde přítomnost lidské bytosti je patrná již ze samotného názvu díla. *„Technika je člověku ve své historické proměnnosti zdrojem nepochybně zcela nových způsobů jednání, pocitů a zážitků i zcela nových myšlenek, ale je také zdrojem zcela nových a zákonitých omezení. Použije-li člověk různé technologie, odhalí zákonitě svět v jinak zkušenostně rozčlenitelné a jazykově jinak artikulovatelné, a proto i v jinak racionálně strukturované a funkční, společenský život lidí odpovídajícím způsobem organizačně kódující podobě.“* (Procházka, 2009, s. 99) Tento Procházkův výrok vystihuje tvorbu dadaistů, kteří využívají díky technice nové způsoby a myšlenky, avšak je spjat také s dalšími umělci, kteří se o spojení techniky a člověka, přesněji řečeno stroje a člověka, detailně zajímají a propojují je ve své tvorbě.



19. Picabia, F., *Dítě karburátor*, 1917

Mezi další dadaistické umělce, u kterých se v díle objevuje stroj a člověk, patří **Raoul Hausmann**. *„Persifluje mašinstický element jinak nežli Picabia či Duchamp: vždy*



v bezprostřední kombinaci s lidskými postavami a tvářemi. Jeho dada-hlava /*Duch této doby, 1919*/ by mohla stát na počátku nekonečné série asambláží tohoto druhu. Hausmann tu práci přenechal druhým.“ (Kundera, 1983, s. 168-169) Dílo „Duch této doby neboli Mechanická hlava“ je jakousi odpovědí na nesmyslnou dobu. Na hlavu Hausmann připevnil měřítko k uchu a další nenáležitosti. Německý dadaista je tvůrcem díla „Tatlin žije doma“ z roku 1920. Jde o fotomontáž, ve které Hausmann Tatlina ukazuje jako průkopníka strojového umění. Umělec zde absurdním způsobem představuje ruského konstruktivistu, který svůj mozek „vyměnil“ za složitý mechanismus.



20. Hausmann, R., *Duch této doby*, 1919



21. Hausmann, R., *Tatlin žije doma*, 1920

Následujícím dadaistickým umělcem, který ve svém díle propojil člověka se strojem, je **George Grosz**. V jeho díle se neobjevují žádné dekorativní či líbivé prvky. Dílo, které úzce souvisí s touto problematikou, je Groszův obraz „Nešťastný vynálezce“. Pro tuto práci nejzajímavější a nejpodstatnější část portrétu je zobrazení nosu. Propojení člověka a stroje nalezneme i na jeho známém obraze „Metamechanická konstrukce podle





profesora Hausmanna“ z roku 1920. Jedná se o kombinovanou techniku, kde je využit akvarel, kresba tužkou a také fotomontáž, kde je zřejmý vliv Raoula Hausmanna. Obsah díla má erotický podtext, avšak už ne zcela skrytě a maskovaně, jako tomu bylo například v díle Francise Picabii. Na rozdíl od díla francouzského malíře, jmenujme například jeho již několikrát zmiňovanou „Milostnou přehlídku“ [11], v obraze Georga Grosze je žena zobrazena realisticky včetně jejího odhaleného pohlavního orgánu. U Picabii je rozšířování námětu obrazu mnohem složitější, jelikož ho zastírá mechanistická kompozice.



22. Grosz, G., Nešťastný vynálezce, 1919

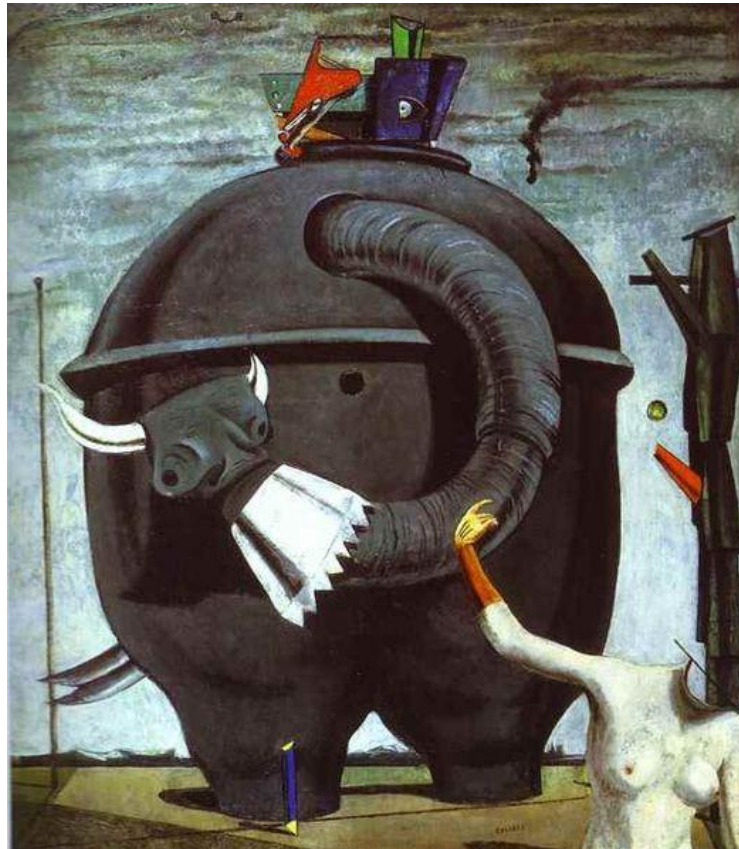


23. Grosz, G., Metamechanická konstrukce, 1920

Německý umělec **Max Ernst** je autorem díla „Slon Celebes“ z roku 1921, což je nejslavnější dílo z jeho období dadaismu. Obraz směřuje proti válce, což podobným způsobem interpretuje i Kundera, který uvádí, že mašinistické rysy, které jsou v díle patrné, nesou očividnou protiválečnou tendenci. (Kundera, 1983, s. 162) Ernst vyobrazuje mechanické monstrum, které je jen stěží vysvětlitelné stejně tak, jako byla pro umělce



válka. Obraz je plný metafor a nevysvětlitelných přirovnání, což je zřejmý vliv nastupujícího surrealismu.



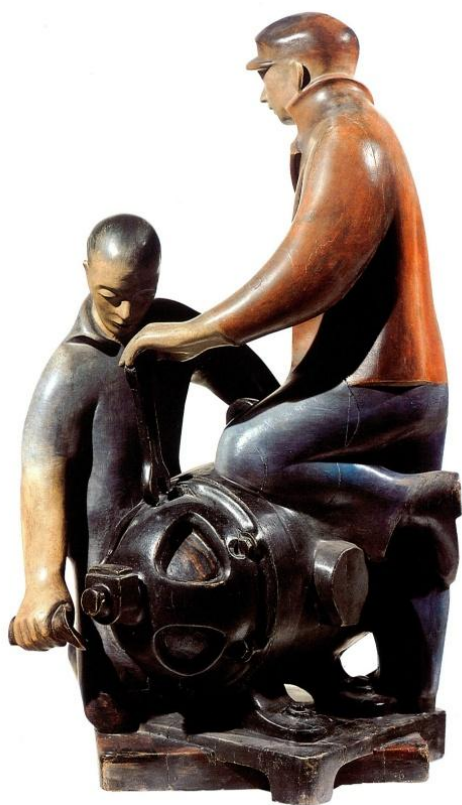
24. Ernst, M., *Slon Celebes*, 1921

*„Jestliže zkušenějšímu a moudřejšímu člověku (...) je stroj vhodným prostředkem k dotyku s ideály a společenské seberealizaci, či k 'objevení a nalezení sebe sama' a usebrání se ze své rozptýlenosti i vyvázání se z vlečení událostmi, institucemi a věcmi, je pro mladé lidi, zbavené opory společenských institucí a vystavené tak neúnosnému tlaku a beznadějnému pokusu dát na společnosti a jí odpovídajících kulturních prostředcích lidské činnosti nezávislý cíl a smysl i pravdivost svému životu, stroj často prostředkem k 'překročení jeho stínu', determinujícího je ve formě společensky závislého a tak pravdivého způsobu společenského bytí. Je jim naopak prostředkem k rozptýlení, 'vystoupení ze sebe a útekem před sebou samým'.“ (Procházka, 2009, s. 100) Výše analyzovaným umělcům často sloužila jejich díla k nalezení sebe sama.*



Propojení člověka a stroje ve své tvorbě zobrazuje i řada českých umělců. **Otto Gutfreund**, představitel českého moderního sochařství dvacátého století a průkopník civilismu, se o vztahu člověka se strojem vyjádřil ve svém díle nazvaném „Průmysl“ z roku 1923. *„Obdiv k lidskému průmyslu, práci a stroji jako pomocníku člověka na počátku století vyjadřuje plastika českého sochaře. Pevné a oblé tvary, spojující lidi a technický vynález, tvoří z díla jednolitý celek.“* (Šamšula, 2002, s. 26) Umělec ve své žánrové polychromované plastice obdivuje stroj z hlediska ulehčení práce člověku. Na stroj nahlíží pozitivně a pozitivnost vyzařuje i z díla „Průmysl“, které působí velmi přirozeně. Socha je vyrobena ze dřeva, avšak barva přírodní charakter dřeva zahaluje. Gutfreund zde přesvědčivým způsobem vytvořil plastiku se sociálním námětem, kde jsou ztvárněni dva montéři, přičemž pohled diváka je sváděn k místu s těžkým strojem, který je mezi nimi. Kompozice díla je důmyslně promyšlená a, jak uvádí také Šamšula ve výše citovaném úryvku, sjednocená v celek. Skulptura má hladkou a poměrně silně klenutou formu. Jeho dílo zcela vystihuje výňatek z knihy Člověk a stroj: *„Stroje, které převzaly značnou část lidské dřiny a námahy vynaložené na těžké ovládání strojů, přece jen doposud nepřevzaly vše. Člověku ponechaly rozhodování, řízení, kontrolu.“* (Křivohlavý, 1970, s. 14) V díle Gutfreunda je zachycen stroj, který člověku práci usnadní, a stejně tak jsou tam zachyceni lidé, kteří daný stroj ovládají, řídí. Je zde dokázáno, že i přesto, že stroj zastane mnoho lidské dřiny, je vždy tím, kdo potřebuje od člověka ovládat, navigovat, popřípadě opravit.

Český sochař **Ladislav Zív** vyjadřuje ve svých skulpturách vztah člověka a stroje. V poválečných letech Ladislav Zív vytvořil mimo jiné například plastiky „Muž u stroje“, „Muž s přístrojem“, „Muž s motorem“ a „Žena s přístrojem“. Je zřejmé, že všechny tyto sochy mají společné téma stroj-člověk, vždy je zobrazen muž či žena se strojem či nějakou jeho částí a to vše v duchu Skupiny 42. Jeho díla s dílem Gutfreunda spojuje společný aspekt. V díle Zíva je však patrný posun, jelikož na rozdíl od Gutfreunda se nejedná o téměř popisný realismus, ale je zde patrná svoboda tvůrčího projevu. Dílo „Muž s přístrojem“, které umělec vytvořil z patinované sádky v roce 1945, znázorňuje splnutí člověka se strojem. Autor člověka a stroj propojil tak, že stroj zasahuje člověku do tváře. *„(...) člověk na této plastice poněkud ztrácí svou osobitost a tvář.“* (Šamšula, 2002, s. 26) Dílo Ladislava Zíva poukazuje na stále se rozrůstající nadvládu strojů, na spojení člověka se strojem, na symbol moderní doby.

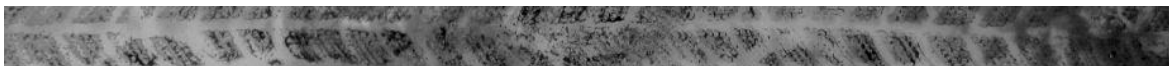


25. Gutfreund, O., *Průmysl*, 1923



26. Zívra, L., *Muž s přístrojem*, 1945

Podobné emoce o existenci člověka jako Ladislav Zívra vyjadřoval také český umělec **Karel Nepraš**. Jeho tvorba, která se týká tématu člověk-stroj, spadá do 60. a 70. let, tedy později než zmiňovaná tvorba Ladislava Zívra. V 60. letech byl v českém sochařství význačným reprezentantem grotesky. Ve svých plastikách, především figurálních, lze zároveň spatřit směšnost, parodii a hrůzu. Chalupický (1994, s. 45) vidí v jeho tvorbě šibeniční humor. Jedna z jeho nedochovaných prací „Rodina připravená k odjezdu“ je vyjádřením smutného konce 60. let. Zcela osobitě pracuje Nepraš i s použitím barevnosti. Využívá často pestré barvy, které sami o sobě působí většinou pozitivně a radostně. V jeho takto zbarvených plastikách se však mnohdy veselá nálada nevyskytuje, je tomu právě naopak. Některé z děl jsou až velmi vážné, přičemž často vyjadřují i varování. Patří sem díla vyrobená ze silného červeného drátu, různorodých kovových součástí apod. Tímto způsobem vytváří figury, které vypadají jako člověk vysvlečený z kůže. Nepraš nám tímto zcela ojedinělým ztvárněním ukázal člověka zevnitř. Plastiky jsou mnohdy zahaleny lehkým humorem a jindy až monstrózním šklebem. Poměrně nabroušený výraz má jeho dílo nazvané „Velký dialog“ z roku 1966, které je



vyrobené mimo jiné ze zmiňovaných červených drátů. Karel Nepraš se od sochaře Ladislava Zívra liší již ve výběru materiálu. Liší se také způsob jejich práce. V časopise Týden Karel Nepraš uvedl: „*Já jsem sochař, který buduje, přidává, nastavuje – jdu zevnitř ven. Ostatní ubírají, já přidávám.*“ (Lahoda, Srp, 1990, s. 103)



27. Nepraš, K., *Rodina připravená k odjezdu*, 1969

Dílo Vladimíra Jankilevského, které vyjadřuje spojitost člověka se strojem, spadá, stejně jako dílo Karla Nepraše, do 60. let. Jeho „Torzo“ z roku 1965, jenž je ovlivněné životem v Sovětském svazu, lze chápat jako varování, že člověka stroje fascinují natolik, až se jim zcela poddává. Do jisté míry lze v Jankilevského pojetí chápat stroj jako omezování lidské existence. To vystihuje i úryvek z knihy Skupina 42: „*Objevy, které měly sloužit k usnadnění života, k lepšímu vzájemnému porozumění a poznání, k rychlejšímu překonávání vzdáleností, k pochopení minulostí, vyrovnání přítomností a bohatšímu způsobu života, se najednou obrátily proti člověku a způsobily mu především během druhé světové války nebývalé utrpení. Rozdvojení technické civilizace a absurdita nevýslovně kruté skutečnosti se promítá do strojů-figur, jejichž poselství má různé významové vrstvy. Ukazuje se v nich propast mezi možnostmi a jejich naplněním, mezi myšlenkou a realitou, citem a rozumem.*“ (Petrová a kol., 1998, s. 109) Toto tvrzení vystihuje, pomineme-li zúženost pohledu zaujatého pouze druhou světovou válkou, v jistém smyslu nejen tvorbu





Jankilevského, ale i tvorbu Ladislava Zívra a mnohé zmíněné dadaistické umělce, kteří reagovali mnohdy na první světovou válku a v jejichž díle se absurdita, negace, člověk a stroj vyskytuje.



**28. Jankilevskij, V., *Torzo*, 1965**

Na spojení člověka se strojem, na jejich vzájemný vztah, pohlížejí umělci různě. Mnohdy pozitivně, rozpačitě a také negativně. Své pocity vyjadřují ve svých dílech, jimiž také na onu strojovou civilizaci reagují. Ať už je pohled na spojení stroje a člověka jakýkoli, nic již nezabrání neustálému pokroku.



## 4. STROJ V POHYBU A BEZ POHYBU

Princip stroje je v pohybu. Stroj v pohybu je v této práci nepochybně spjat s kinetickým uměním. Průkopníkem kinetického umění se stal **Marcel Duchamp** se svým prvním ready-made „Kolo od bicyklu“. Jedná se o klasické kolo z kola od bicyklu, které je ovšem připevněné vzhůru nohama na kuchyňské stoličce a lze ho roztočit. Raoul Hausmann řekl, cituji: „*Dada... touží stále znovu a znovu po pohybu. Klid vidí jen v dynamismu.*“ (Elger, 2004, s. 34) **Dynamismus** ve svém Kole Duchamp opravdu vyjádřil, jelikož i samotný divák si mohl kolo roztočit a tudíž na něj dynamicky působilo. Toto umělcovo dílo vzniklo naprosto spontánně, vytvořil ho vlastně pro své uspokojení. Naproti tomu umělci ztvárňovali také tzv. nehybné stroje. Stroj vyzařuje pohyb, ale ve skutečnosti se nehýbe.

Nyní je zapotřebí uvést konkrétní příklad. Stroj v pohybu bezpochyby zahrnuje i Duchampův „Mlýnek na kávu“ z roku 1911, jenž v sobě snoubí tři umělecké směry. Jedním z nich je futurismus kvůli rozfázovanému pohybu kliky, další směr, ze kterého tvůrce vychází je kubismus především kvůli vnitřnímu uspořádání strojku a v neposlední řadě je to také samotný dadaismus a to především kvůli ironickému pojetí díla. Právě tento „Mlýnek na kávu“ lze jednoznačně považovat za zrod **mašinismu**. Ludvík Kundera (1983) ho záměrně ve své publikaci Dada zobrazuje na úplném začátku, jelikož ho považuje za první obraz dadaismu. Je vytvořen olejem na lepence laděný do různých odstínů hnědé barvy. Stroj v pohybu znázorňuje především kvůli vlivu futurismu, tedy zobrazení kliky mlýnku, která se pohybuje. Jedná se zde ovšem o tzv. nehybný pohyb. Pohyb je v díle zobrazen, vnímáme dynamičnost mlýnku, ale přesto se nehýbe, jde o statický obraz pohybu. Tuto nehybnost odbourává až **kinetické umění**. Stroj, který se patrně také pohybuje, avšak pohyb není v obraze žádným způsobem vyjádřen, je Duchampova „Drtička na čokoládu“. Vytvořil dokonce dvě podoby Drtičky na čokoládu a to v letech 1913 a 1914. Originalita Duchampovy Drtičky na čokoládu č. 1 a č. 2 tkví především v záměrném nedostatku uměleckého provedení. Předmět, jako většina jeho ready-mades, je představen v naprosté strohosti, což bylo umělcovým záměrem a to obzvláště za účelem zviditelnění jeho strojové realizace. Toto dílo je dílčí studií k Velkému sklu, stejně jako například „Mládenecký stroj“ či „Hřbitov uniform a livrejí“.



29. Duchamp, M., *Mlýnek na kávu*, 1911



30. Duchamp, M., *Kolo od bicyklu*, 1913

#### 4.1. Nesmyslné stroje

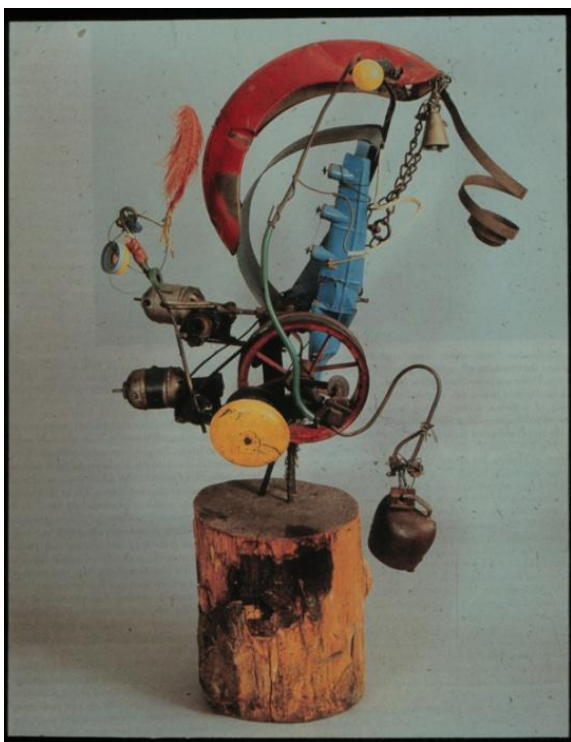
Nesmyslnými stroji máme konkrétně na mysli především dada-objekty. „*Dada objekty jsou sestaveny z nalezených nebo vyrobených prvků, jsou jednoduché nebo různorodé.*“ (Volavková-Skořepová, 1971, s. 327) Jelikož se, jak je uvedené, jedná o nalezené nebo vyrobené prvky, jedná se i o ready-made Marcela Duchampa. Podle Zhoře (1992, s. 36) je objekt věc, která je vydělená z předmětného světa, je vyvolená umělcem a jeho zvolením posunutá z běžného významu do zcela nových souvislostí. Když bychom se nejprve zaměřili na stroj a pohyb a jak vyplývá z názvu, také nesmysl, musíme zajisté zmínit neodadaistu **Jeana Tinguelyho**. Umělec je tzv. pojítkem všech následujících podkapitol. Zkoumal pohyb a za tímto účelem tvořil bizarní kinetické stroje, které byly samoúčelné a sloužily jak pro potěšení, tak i jako varování. Tinguely, který patří do skupiny nazývané se Noví realisté, svou tvorbu zakládá, jak uvádí Pijoan v Dějinách



umění 10, především na kritice stroje. (Pijoan, 1986, s. 247) Jeho konstruované kinetické skulptury, tedy pohyblivé stroje jsou dle Pijoana (1986, s. 247) živoucími bytostmi, které dokážou vyvolat strach, ale také překvapení a obdiv.

Tinguelyho tvorbu ovlivnil Kurt Schwitters - jak je uvedeno v časopisu *Ateliér*, když Jean Tinguely vzpomínal na své počátky, uvedl: „*Byl jsem zcela zeschwittersován.*“ (Becker, 2004, s. 8) Velký vliv mělo na umělce Schwittersovo nalézání materiálu pro své asambláže a zřejmě obdivoval jejich poetický náboj. Tento švýcarský umělec vytvářel podivuhodné stroje a přístroje, mezi které se řadí jeho „Dynamická konstrukce“ z roku 1975. Objekt je zkonstruován ze strojových součástek a dalších předmětů a zcela nesmyslně se pohybuje. Obdobná je i Tinguelyho „Baluba č. 3“, která se svým pojetím velmi podobá dílu Francise Picabii „Milostná přehlídka“ [11]. „*Společným znakem jejich 'strojků' je absurdní poezie. Ta vyplývá z rozporu mezi jejich vzhledem a funkcí: jako stroje vypadají, ale zjevně jako stroje nefungují.*“ (Bláha; Slavík, 2010, s. 39) Tinguelyho dílo se navíc pohybuje a vydává zvuky. Umělci neusilovali o realistické zachycení či ztvárnění stroje, jejich společným rysem je především absurdita vyplývající z jejich pojetí stroje. „*Pestrobarevné strojky Jeana Tinguelyho se dělí na dva základní proudy: stejnosměrný a střídavý. Když si hrají, neškodí. Několikrát ilegálně překročily hranici umění.*“ (Olič, 1996, s. 147) Hravost je dalším charakteristickým rysem některých Tinguelyho strojů. Jeho „Tricykl“ (1960) je vyroben ze skutečných součástek, avšak opět se jedná o zcela nesmyslný stroj. Tinguely vytvořil tricyklů hned několik. V jednom z těchto děl využil například troje pedály z jízdních kol. Je zde patrná spojitost s Duchampovým Kolem od bicyklu, jelikož jak Kolo, tak Tinguelyho Tricykl vycházejí z jízdního kola, ale ani jeden z těchto objektů jako kolo nefungují, funkci postrádají. Umělcovy bizarní soustrojí se pohybují pro potěšení diváků, kteří je sledují.

„Velké plasto-dio-dada-drama“ **Johannese Baadera**, německého dadaisty, působí na první pohled jako bizarní stroj ověšený novinami. Jedná se však o konstrukci, která je vyrobená ze dřeva a krabice. Ke konstrukci je připevněna řada novin a plakátů a mimo jiné také strojových součástek jako je ozubené kolo a šrouby. O strojovou konstrukci se však v tomto případě nejedná. Baader vytvořil věž, kterou je „*monumentální dadaistická architektura o pěti poschodích, 3 parcích, jednom tunelu, 2 výtazích a jednom cylindrovém závěru.*“ (Kundera, 1983, s. 67)



31. Tinguely, J., *Baluba č. 3*, 1959

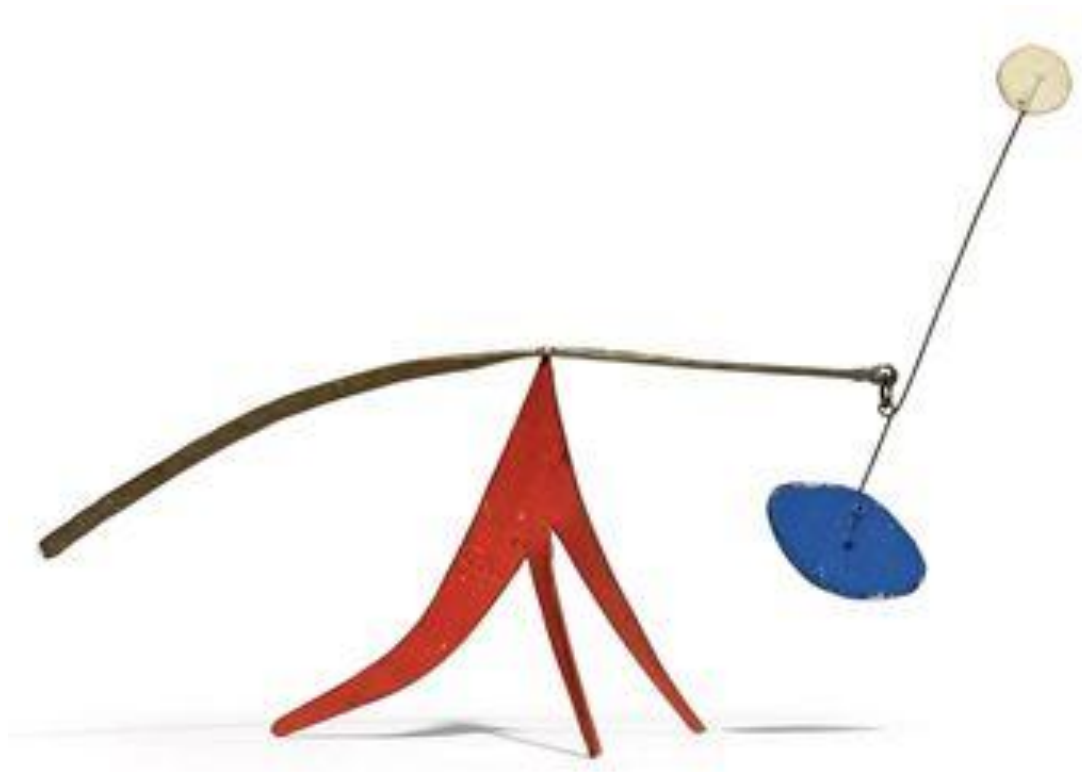


32. Baader, J., *Velké plasto-dio-dada-drama*, 1920

Objevitelem kinetického umění, který pracuje s přirozeným pohybem hmoty, je americký kinetista **Alexander Calder**. V 30. letech začal vytvářet své první „mobily“. Toto označení pro Calderovy kinetické objekty vymyslel Marcel Duchamp. O jeho mobilech lze obecně říci, že jsou zcela vzdušné, ať už se jedná o mobily stojící či zavěšené, a mají nejrozličnější tvary a barvy. Nejvíce se americký umělec zaměřuje na rovnováhu svých mobilů. „*Myšlenka rovnováhy, díky níž zkonstruoval Calder své mobily, byla jeho první inspirací.*“ (Gombrich, 1997, s. 584) Přesto, že Calderovy mobily nejsou nesmyslnými stroji, umělec využívá mechanismy stroje, a je zde proto možná konfrontace s tvorbou Tinguelyho. Pro pohyb svých kinetických objektů využíval Calder pouze přírodní energii, čímž se liší od tvorby Jeana Tinguelyho, který pracoval především s mechanickou silou u svých pohyblivých strojů. Calderovy mobily Tinguelyho v mnohém inspirovaly. „*Calderovy mobily mi dodaly velkou důvěru. Díky jemu jsem si řekl: Jestliže on mohl udělat tohle, já mohu jít dál. Právě Calderovy mobily mi umožnily udělat skok – užitím drátu jako prostředku-, jak uvést do díla pohyb. A ještě více – jak zpracovat prostor.*“ (Volavková-Skořepová, 1971, s. 477 - 478) V Calderově kinetických objektech



se objevují rysy konstruktivismu a dadaismu. „V této poloze je také třeba hledat přímou souvislost Calderova kinetismu s konstruktivismem; i když Calderova „živoucí malba“ zahrnuje v sobě i mnohé aspekty dadaistické hry.“ (Volavková-Skořepová, 1971, s. 380) V jeho mobilech je vidět umělcova hravost, nápaditost a lehkost, jenž se promítá v přirozené pohyblivosti, barevnosti a tvaru. Stal se i tvůrcem statických soch – tzv. stabilů, které představují souhru stabilní konstrukce s pohyblivými objekty. Skulptury mají nestabilní rovnováhu, a jak uvádí Pijoan (1986, s. 93), kovová konstrukce při lehkém počátečním podnětu začne vytvářet dlouhotrvající pohyb.



33. Calder, A., *Stabil-mobil*, 1965

Český výtvarník **Václav Jíra** se zabýval tzv. nesmyslnými stroji. Umělcova tvorba se velmi podobá práci Tinguelyho. Svou práci zaměřenou na strojky, stejně jako švýcarský umělec, rozvíjí zhruba od poloviny 60. let, tedy souběžně s evropským proudem nového realismu, jehož představitelem je právě Jean Tinguely. Strojky těchto dvou umělců mají mnoho společných rysů. Jsou absurdní, hybridní a fungují vždy tak, že diváka překvapí. Stroje a strojky dostávají jejich pohybem a přetvořením naprosto nový smysl, novou





dimenzi. Jírovy strojky jsou však vesměs všechny pozitivní, umělec je vytváří pro radost, chce jimi obveselit diváka, kdežto některé ze strojů Tinguelyho vzbuzují smíšené pocity a někdy slouží, jak je již uvedeno, jako varování. Velmi blízko má český umělec i k tvorbě Kurta Schwitterse, stejně jako Tinguely, jelikož materiál pro své strojky nachází především na skládkách. Václav Jíra netvoří ke svým strojům žádné skici a nákresy – naopak jeho strojky byly inspirací a námětem pro vznik obrazů, které zobrazovaly plány strojů. Václav Jíra, stejně jako Tinguely, by se dal zařadit i do kapitoly Recyklace a „likvidace“ strojů (viz s. 53), jelikož strojky, které již mnohokrát vystavil, destruoval.



34. Jíra, V., *Model strojku K*, 2004

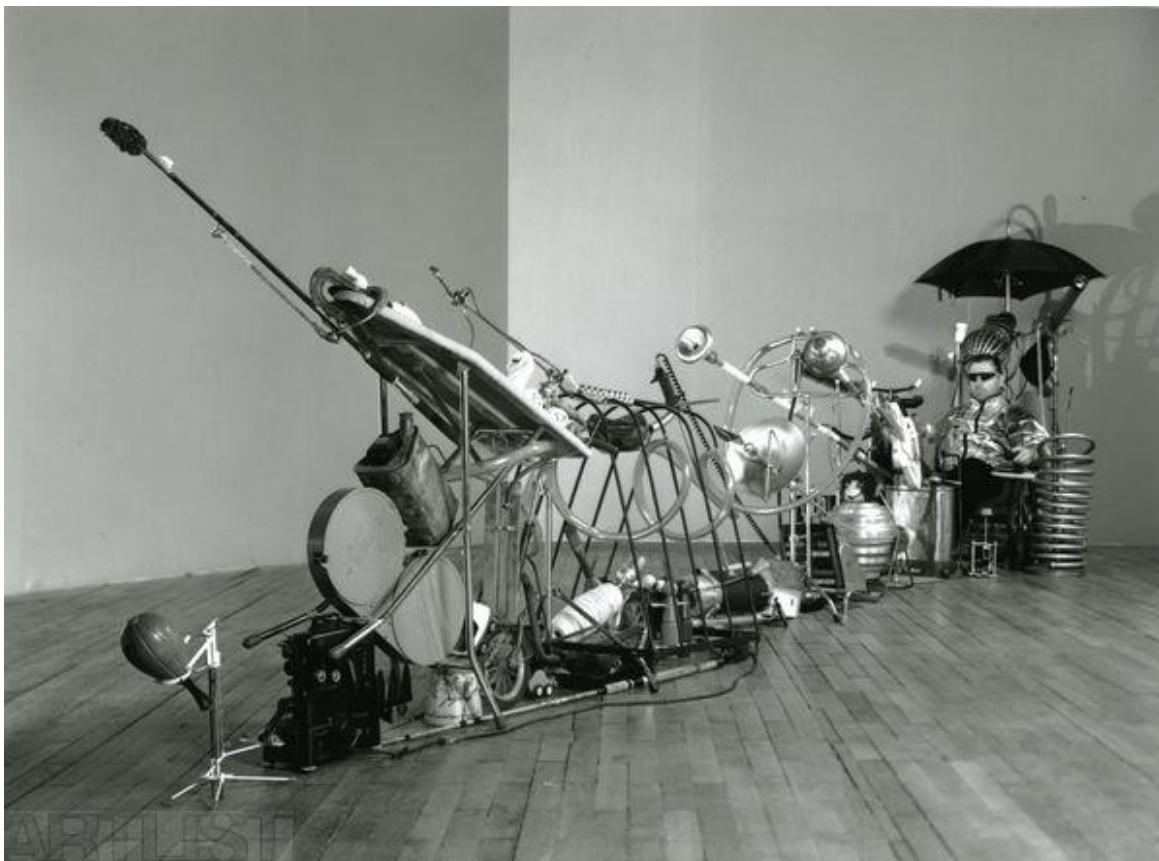


35. Jíra, V., *Strojek*

**Jiří David**, český výtvarný umělec postmoderny, se svým dílem „Raketa – Level 3“ z roku 1999 přibližuje tvorbě Tinguelyho, jenž svými pohyblivými uměleckými díly bořil statické umění, a Václava Jíry a to především svou absurdností. Na výrobu rakety využil David, mimo jiné, žehlicí prkno a deštník. Už jen z prvotního pohledu lze bezesporu usoudit, že tato raketa se do vesmíru podívá jen stěží stejně tak, jako Tinguelyho „Pit



Stop“, který je sestaven z různých částí Formule 1, avšak na závodní dráhu se také zřejmě nepostaví. Jejich disfunkčnost pramení z oné provokující nesmyslnosti.



36. David, J., *Raketa – Level 3*, 1999

## 4.2. Antistroje

Z lingvistického hlediska vyjadřuje, jak je známo, předpona anti- opak, v češtině má význam proti-. Antistroje jsou tedy jakési stroje, které jsou výrazem ironie, protikladu, absurdnosti. Tvorbou takovýchto strojů se zabýval český výtvarník **Vladimír Preclík**. Jeho Antistroje byly především výrazem bojkotu nad přemnoženou výrobou strojů. Takto působí například dílo pojmenované „Stroj na lisování slunečních paprsků“ z roku 1963. Dílo je projevem vzdoru nad tím, že člověk „kšeftuje“ se sluneční energií místo toho, aby si jí vážil a využíval ji vhodnějším způsobem. „*Sluneční paprsky by totiž měl člověk daleko lépe využívat jako zdroj energie, ne je 'lisovat stroji'.*“ (Šamšula, 2002, s. 26) Antistroj



vytvořil Vladimír Preclík ze dřeva, které hrubě otesal, aby připomněl starověké umění. Jeho antistroje dostávají úmyslně ironická pojmenování, která člověku napoví, že se jedná o parodii stroje. To dokládá i antistroj příznačně nazvaný „Stroj na podstrojování strojům“.

„Antistroje zbavené smyslu“ jsou dílem Jeana Tinguelyho. Tyto „stroje“, jak vyplývá ze samotného názvu, zcela postrádají smysl. Myšlenka těchto antistrojů je velice blízká Preclíkovi. Tato díla jsou výrazem posměchu a odporu nad lidským nadužíváním techniky.

### 4.3. Stopy strojů

Většina strojů po sobě vždy zanechá určitou stopu. Stopou může být například určitý produkt, který stroj vyrobí, v jiném kontextu je můžeme chápat jako stopy od pojízdného stroje. Takové stopy zanechávají právě pneumatiky, které jsou součástí pojízdných strojů. Víme, že pneumatika je jakási obruč, která je zpravidla složena z pláště a duše, je naplněná vzduchem, na kolech dopravních prostředků, stavebních koleček atp. Existuje široká škála různých dezénů pneumatik, jejichž funkce je především ta, aby se například dopravní prostředek co nejpohodlněji pohyboval. Při deštivém či sychravém počasí si můžeme na silnici, polních cestách povšimnout jejich stop. Rozeznáme například stopy traktoru od stopy jízdního kola a to nejen z toho hlediska, že se jedná o dvoustopé a jednostopé vozidlo. Rozlišení spočívá také v jejich šíři a v neposlední řadě v síle otisku. Reliéf otisku, ať už se jedná o jakýkoli druh pneumatiky, je sám o sobě originální. Fascinující je onen motiv nekontrolovatelnosti a mechanického ztvárnění při vzniku stopy.

Ve výtvarném umění se můžeme se stopou pneumatiky setkat například v díle **Roberta Rauschenberga**, který se prohlašoval za dadaistu. „*Nic není méně spontánní a tak málo spojené s osobností svého tvůrce než naprosto mechanicky vytvořená linie, jakou je stopa pneumatiky.*“ (Foster a kol., 2007, s. 368) Jeho „Stopa automobilové pneumatiky“ z roku 1953 je vytvořena zcela mechanicky, na spontánnost zde není prostor. Skladatel **John Cage** na tomto díle s Robertem Rauschenbergem spolupracoval. Na sedmimetrovém papíru se nachází černý pruh, který zaznamenává neosobní otisk kola jedoucího automobilu. Černý pruh je vytvořen inkoustem a papír je připevněn na plátně. John Cage a Robert Rauschenberg patřili k představitelům **neodadaismu**. „*Cage se zabýval myšlenkou,*



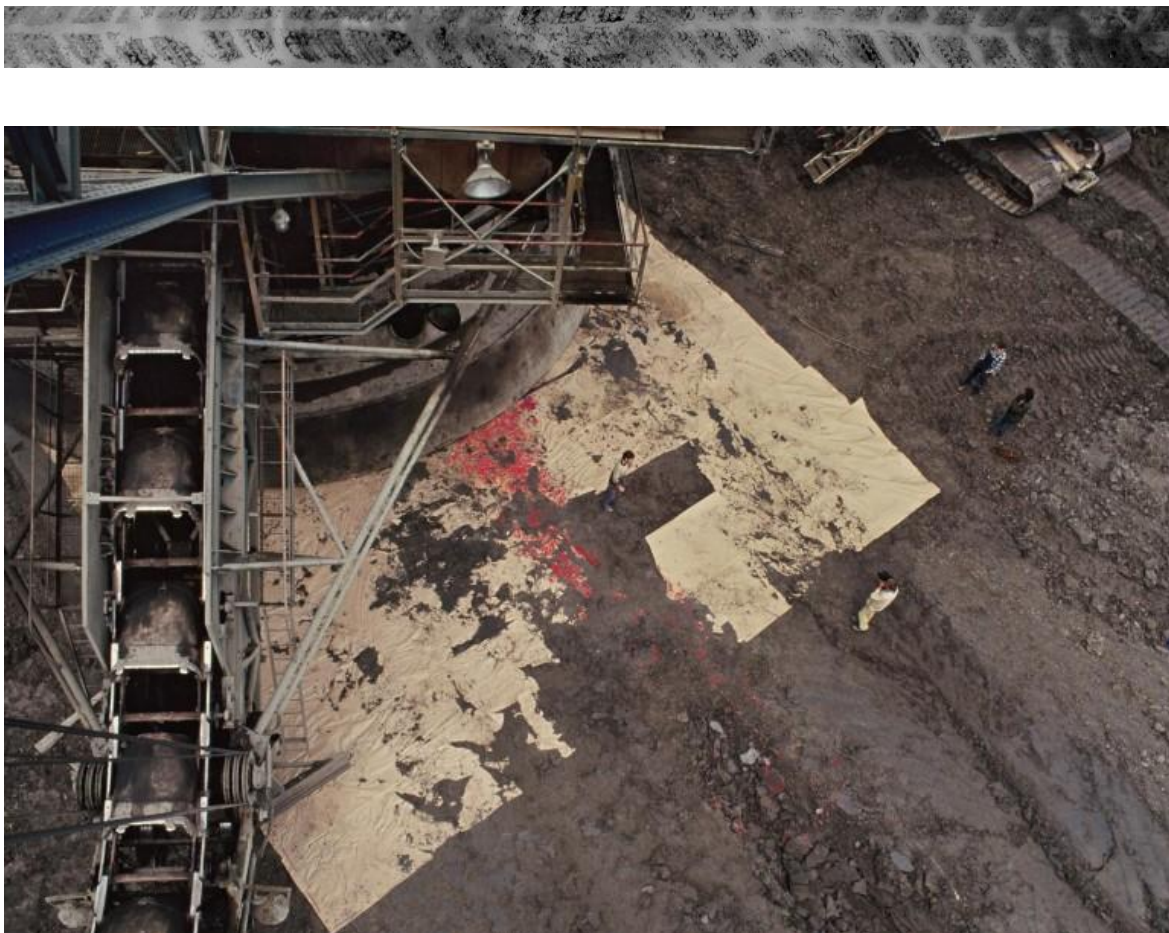
*že náhoda a namátkovost jsou univerzální modality vytvářející strukturu vesmíru, a viděl hudbu jako náhodné propojování ticha a všudypřítomného zvuku.*“ (Foster a kol., 2007, s. 368) Umělci pracovali s motivy náhody a spontánnosti.



**37. Rauschenberg, R., *Stopa automobilové pneumatiky*, 1953**

Stopy stroje lze vidět také v díle českého výtvarného umělce **Jiřího Černického**. Jeho „Největší grafika na světě“ z roku 1990 byla vytvořena za pomoci rypadla, jehož spodek natřel načerveno, pod něj vložil enormní roli papírů. Obarvená část rypadla se poté na papír otiskla, přičemž se smísila s přírodním materiálem - blátem. Svou stopou se liší od Rauschenberga nejen svou gigantičností, ale především pojetím. Rauschenberg měl nad svou mechanicky ztvárněnou inkoustovou stopou pneumatiky mnohem větší kontrolovatelnost. Práce Černického je také oproštěna od spontánnosti, jedná se o mechanické pojetí, avšak nad prací rypadla neměl při tvorbě díla dostatečnou kontrolu.





**38. Černický, J. *Největší grafika na světě*, 1990**

Naprostu odlišné stopy stroje lze spatřit v díle Jeana Tinguelyho. Jeho Meta-metic stroje vyráběly gesturální abstraktní kresby na zakázku. „Meta-metic č. 9“ vytvářel kresby prostřednictvím automatizovaného mechanického procesu. Tento stroj mohl tedy sám o sobě produkovat umělecká díla a zastat tak uměleckou tvorbu člověka.



39. Tinguely, J. *Metamatic č. 9*, 1958

Nesmyslné, absurdní, disfunkční, hravé, vtipné, bizarní a provokující? Ano, to jsou vlastnosti výše analyzovaných strojů. Hýbou se, fungují, avšak zcela nesmyslně. Po stroji v pohybu vždy zůstane nějaká stopa, čehož si jsou umělci vědomi a s onou stopou pracují zcela svébytným způsobem.





## 5. RECYKLACE A „LIKVIDACE“ STROJŮ

Automobil se stal pro většinu z nás již zcela nepostradatelnou součástí našeho života. „Automobil se však současně stal symbolem moderní doby, osobní svobody a nezávislosti v pohybu prostorem a časem.“ (Šamšula, 2002, s. 37) Automobily a další dopravní prostředky se stále více rozrůstají. Text z roku 2002 uvádí, že „před sto lety, v roce 1896, bylo na celé zeměkouli registrováno méně než sto automobilů. Ve stejné době žily na Zemi asi dvě miliardy lidí. V roce 1996 to byl více než půl miliardy aut. Odhaduje se, že v roce 2010 to bude miliarda a že počet bude stoupat. Zatím stoupl deset milionkrát. Počet obyvatel Země se zvýšil na šest miliard, tedy jen třikrát.“ (Šamšula, 2002, s. 41) Tyto odhady se skutečně naplnily. Na konci roku 2010 bylo na Zemi registrováno dokonce přes miliardu automobilů. Tento počet se stále navyšuje, avšak změnila se spotřební hodnota automobilů. Již je tomu spousta let, kdy si člověk kupoval auto s vědomím, že si jej kupuje na celý život. To v naší nynější konzumní společnosti neplatí. Automobily se mnohem rychleji opotřebovávají, než tomu bylo kdysi. Čím je to zapříčiněno? Pravděpodobně nejpodstatnějším důvodem je, že existence automobilového průmyslu a samotných automobilových značek se natolik rozrostla, že potřebují neustálý odbyt a tomu přizpůsobují i výrobu. Automobily již mají záměrně omezenou životnost.

Sochař **César Baldaccini** začal své komprese aut tvořit v roce 1955. „Jeden z prvních ekologických umělců. Dokázal, že neexistuje jediný automobilový vrak, jenž by nebyl schopný recyklace v umělecké dílo. Naznačil tím, že všechna starší Césarova díla se dají slisovat do jediného superkoncentrovaného artefaktu.“ (Olič, 1996, s. 23) Jeho automobilové karosérie, které lisoval do různobarevných bloků, vyvolaly skandál. Fascinovalo ho, že tolik práce, která je na výrobu automobilu zapotřebí, lze jediným drtícím pohybem zcela zlikvidovat. Umělec využil nové možnosti průmyslu, které propojil s bizarností. César uplatnil ve své tvorbě osobitý postoj k fungování stroje.

Jak uvádí Pijoan (1986, s. 101), César vytvářel zpočátku různorodé asambláže, do kterých komponoval vyřazené součástky strojů. Tyto Césarovy asambláže měly figurativní povahu. Jeho asambláže mají velmi blízko asamblážím Kurta Schwitterse, o němž je podrobněji pojednáno v kapitole Vnitřnosti stroje (viz s. 22). Je pravděpodobné, že Césara Schwittersovy asambláže, analyzované v kapitole Vnitřnosti stroje, ovlivnily. Umělcův



„Žlutý buick“ z roku 1961 je jedním z příkladů jeho komprese. O rok dříve, v roce 1960, vytvořil francouzský sochař **Arman** své dílo „Popelnice I“ (akumulace).

Je na místě porovnání těchto dvou děl umělců 60. let. Armanova popelnice není pouze shromáždění mrtvých objektů, ale je to dílo, které má k člověku vztah v takovém smyslu, aby si člověk uvědomil, aby se ke svým věcem vracel a zapojoval je do svého života. Společné znaky těchto dvou děl jsou jednoznačné. Jak uvádí Bláha a Slavík (2010, s. 41) využívají ve svém díle oba umělci obyčejné věci denní potřeby jako výtvarné prostředky. Dále uvádějí, že společným rysem obou děl je náhoda a ozvláštnění. Je zde patrný vztah náhody a řádu, navzájem se prolínají. Odlišnost těchto dvou neodadaistů najdeme ve způsobu zpracování a ve využití materiálu. César je svým pojetím však mnohem blíže k tématu stroj, jelikož provedl kompresi automobilů, čímž ukázal tyto stroje z hlediska výtvarného umění ve zcela nové podobě.

K Armanově „Popelnici“ má blízko také „Kuchyňské umění“ **Daniela Spoerriho** z roku 1987. Spoerri využil stroj ve zcela novém kontextu, který se blíží Popelnici Armana. Na psacím stroji se vyskytuje jídlo, které je tam dlouhou dobu a naprosto splynulo se strojem. Je zde vystihnout jedinečný okamžik zanechaných stop člověka. Je zde patrný vztah člověka k danému stroji, jak s ním člověk zachází, jak se k němu chová. Je však na čase Armana představit také jako tvůrce strojů bez příčiny, protože stejně jako César svým dílem „Žlutý buick“, i Arman má k tomuto tématu velmi blízko. Armanova díla, stejně jako díla Césarova, nutí k zamyšlení. Arman vytvořil mnoho akumulací, přičemž Stroji bez příčiny se nejvíce přibližuje například jeho „Auto akumulace“ z roku 1985. Jedná se o dětská autíčka, která jsou shromážděná v boxu. Tato akumulace má podobný obsah jako Armanova Popelnice. Vyvolává vzpomínky na hračky z dětství, jejichž využitelnost již pominula.



40. César, *Žlutý buick*, 1961



41. Arman, *Auto akumulace*, 1985

Arman, stejně jako César, pro svou tvorbu využíval opotřebované automobily. Jejich recyklaci či „likvidaci“ uplatnil v díle „Dlouhodobé parkování“, kde automobily akumuloval na jeden sloup, který stmeluje beton. V jeho dílech je velmi významné zmnožení stejného předmětu, v tomto případě zmnožení automobilů.

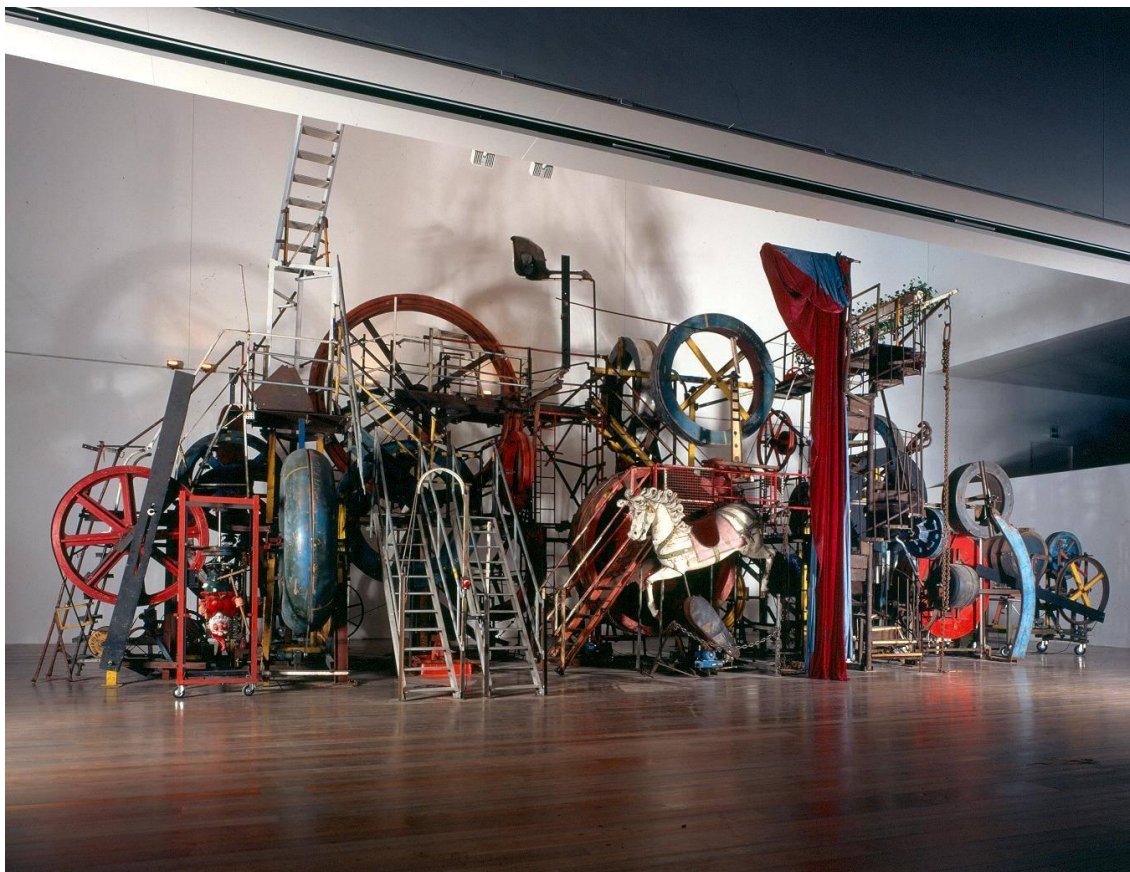
Recyklací a „likvidací“ se stejně jako César zabýval ve výtvarném umění americký sochař **John Chamberlain**, který vytvářel sochy ze starých automobilů. Avšak tento umělec pracuje s auty odlišným způsobem než César. Svařoval své sochy výlučně z drcených automobilových dílů.



42. Chamberlain, J., *Žirafa*, kol. 1982 – 1983

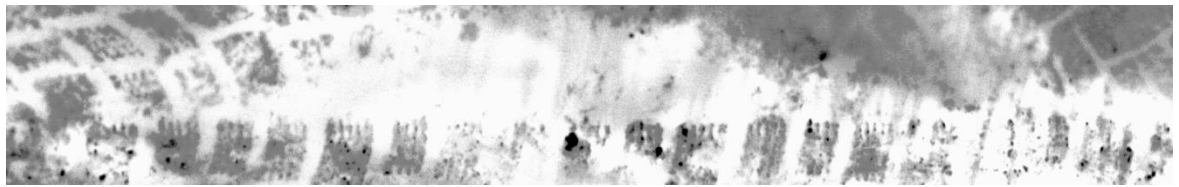
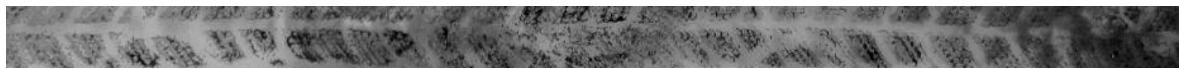
**Jean Tinguely** se ve své tvorbě zabýval i destrukcí svých pohyblivých strojů. Stroj „Hold New Yorku“, který předvedl v New Yorku roku 1960, se měl během akce sám zničit. Stroj byl vyroben z nejrůznějších součástek, například ze součástek jízdního kola či klavíru a byl přímo určen, jak bylo řečeno, k sebedestrukci. *„V zahradě newyorského Muzea moderního umění byly v roce 1960 shromážděny různé mechanické prvky, aby posloužily happeningu nazvanému Hold New Yorku. Při této příležitosti museli zasáhnout i hasiči, aby zrychlili autodestrukci strojů a jejich příslušenství, nahromaděných a zapálených umělcem.“* (Pijoan, 1986, s. 249 - 250) Jeho sebezničení se však neuskutečnilo tak, jak tvůrce zamýšlel, jelikož stroj velmi rychle vzplál. Vzplanutím sochy, což nebylo záměrem, byl autor nadšen. *„(...) Tinguelyho sebedestruující stroj není krásný, ale zajímavý.“* (Harries, 2010, s. 63) Umělec neusiloval o to, aby jeho stroj byl krásný a „věčný“. Svými stroji de facto provokoval a nejen tím dosáhl jejich pozoruhodnosti. Svým sebezničujícím strojem chtěl především zesměšnit lidskou důvěru v techniku.



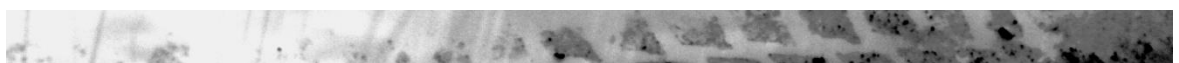
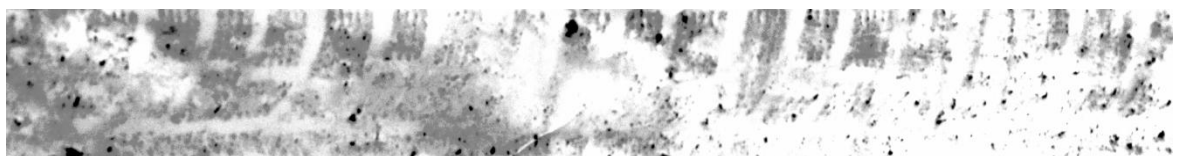
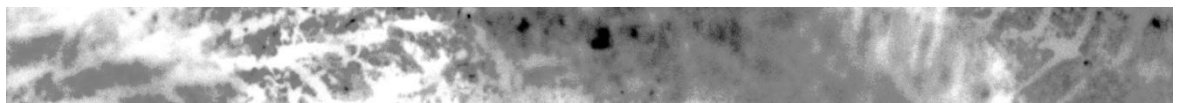
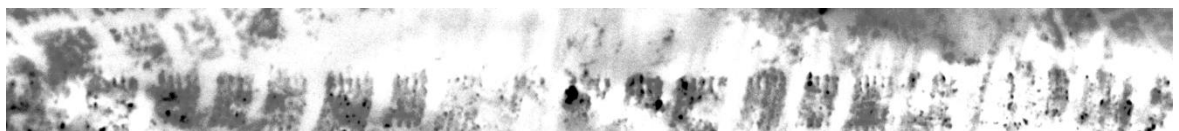
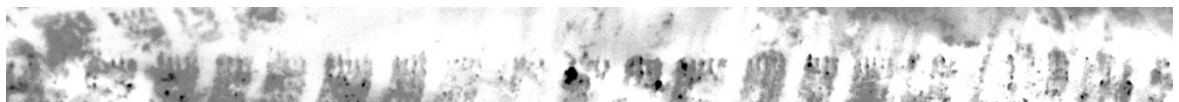
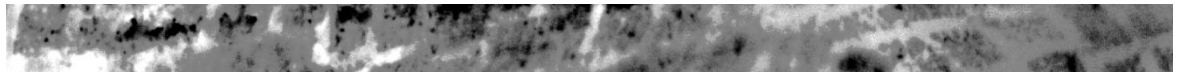


43. Tinguely, J. *Hold New Yorku*, 1960

Tvůrci této doby se svými díly snažili především vyjádřit každodenní život. „*César lisoval vraky automobilů, Tinguely montoval bizarní stroje, Spoerri zachycoval v „obrazech-pastích“ stopy každodenního života. Všichni společně prohlašovali, že svými díly zaznamenávají současný život a že se snaží vyjádřit určitou sumu konkrétních dobových zkušeností.*“ (Zhoř, 1992, s. 13) Reagují tak na pomíjivost veškerých technických vymožeností. Tato pomíjivost se stala důvodem, povznést aspekty každodenního využití na objekty uměleckého zájmu.



## DIDAKTICKÁ ČÁST







## 6. Výtvarné řady k tématu Stroj bez příčiny a jejich cíl

Didaktická část této práce přímo navazuje na část teoretickou a téma výtvarných řad nese i stejnojmenný název jako diplomová práce. Čím dál častěji se do výtvarné výchovy zařazují výtvarné řady a projekty, které zahrnují a navazují na kompetence vymezené ve vzdělávacích oblastech rámcového vzdělávacího programu (RVP). Výtvarné tematické řady jsem vytvořila a některé z dílčích námětů zrealizovala. Nejvhodnější je danou výtvarnou řadu tvořit v jednom ročníku, kde si žáci tak vyzkouší jednotlivé náměty a mnohem lépe tak celému tématu porozumí.

Výtvarné řady, které jsem zformovala a jejichž tématem se stal „Stroj bez příčiny“ vychází především ze vzdělávací oblasti Umění a kultura. „*Výtvarná výchova pracuje s vizuálně obraznými znakovými systémy, které jsou nezastupitelným nástrojem poznávání a prožívání lidské existence.*“ (RVP, 2007, s. 65) Tento vzdělávací obor, podle Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání, obsahuje tvůrčí činnosti jako rozvíjení smyslové citlivosti, uplatňování subjektivity a ověřování komunikačních účinků. Tyto tvůrčí činnosti níže popsané výtvarné řady rozvíjejí. Jak se dále uvádí v Rámcovém vzdělávacím programu pro základní vzdělávání tvůrčí činnosti – tvorba, vnímání a interpretace umožňují žákům rozvíjet a uplatňovat vlastní vnímání, myšlení, cítění, prožívání, představivost, fantazii, invenci a v neposlední řadě také intuici. (RVP, 2007) Žáky zhotovené výtvarné tematické řady dále vedou k vyjadřování vlastních názorů, ke schopnosti týmové práce a v neposlední řadě k bezprostřednímu přetváření reality bez omezujících pravidel.

Výtvarné tematické řady jsou určeny pro 2. stupeň základní školy. Tematické řady je možné realizovat také na základní umělecké škole či na střední škole. Na základní škole je nejvhodnější realizace výtvarné řady v 8. a 9. třídě. Těmito řadami se žáci seznámí s poměrně pestrou škálou různorodých strojů, které se vyskytují ve výtvarném umění. Dále se seznámí s uměleckým směrem dadaismus a neodadaismus, díky kterému pochopí, že v umění nemusí být vždy vše využito za účelem své prvotní funkce, ale že výsledný produkt, v případě těchto výtvarných řad stroj, dostane zcela nový smysl, myšlenku anebo naopak - nesmysl. Poznají i další autory, kteří se tématu taktéž věnují. Uvědomí si, že je také zapotřebí vnímat dobu, ve které daná díla vznikala a hledají souvislosti. Důležitá je tedy i



výtvarná kultura. „Výtvarná kultura nabízí pohled na výtvarné umění ve srovnání s různými aspekty života – s přírodou, s příběhy, s prožitky. Pro navázání vztahu k umění, ke světu a k člověku je podstatné především soudobé výtvarné umění, která nás oslovuje srozumitelně a svým způsobem nám nastavuje zrcadlo. K porozumění uměleckému dílu přispívá také schopnost přiblížit se výtvarnému jazyku. Ta usnadňuje vyjádření pocitů, které umění vyvolává, nebo přijímání interpretace výtvarného projevu druhých.“ (Roeselová, 2003, s. 54) Výtvarná kultura je ve výtvarných řadách nedílnou součástí motivace, která je velmi podstatná a bez které se jednotlivé řady a jejich dílčí náměty neobejdou. Tematické řady se zaměřují jak na motivaci slovní, tak na motivaci názornou a na motivaci vlastním výtvarným materiálem. Tyto druhy motivace se vzájemně prolínají a vzájemně na sebe působí. Jako motivace slovní je nejčastěji využívána výuková metoda – diskuse se žáky. Motivace je nezbytná a zabere v dílčích námětech vždy značnou část vyučovací hodiny. Do motivace je zahrnuto uvedení do problematiky výtvarné řady a jednotlivého námětu, které by mělo být podáno způsobem, aby žáky k následné činnosti motivovalo.

Při tvorbě didaktické části tématu „Stroj bez příčiny“ a jeho výtvarných řad jsem se inspirovala především publikacemi Věry Roeselové a Igora Zhoře. Snažila jsem se, aby měly jednotlivé řady atraktivní podobu a vždy je pochopitelně spojovalo téma stroje. Je zde kladen velký důraz na vztah žáků k technice a umění prostřednictvím plošných i prostorových prostředků.

Zaštiťujícím tématem všech čtyř výtvarných řad je Stroj bez příčiny, hlavním cílem je tedy, aby žáci pochopili, co toto téma obnáší, v čem spočívá a co vše si pod ním můžeme představit. Cílem výtvarných řad je prohloubení vědomostí z oblasti stroj v umění a to především v dadaistickém a neodadaistickém pojetí. Dále rozvíjení tvořivosti a pozorovacích schopností. Žáci pochopí význam povyšování strojů a jejich strojových součástí na umělecké dílo. V neposlední řadě je cílem rozvíjení spolupráce a komunikace mezi žáky.

Žáky jednotlivé činnosti dílčích námětů povedou k přemýšlení o svém vztahu a postoji ke strojům, budou si uvědomovat jejich hodnotu a význam pro vývoj společnosti a tím se budou postupně naplňovat stanovené cíle.



## 6.1. Struktura dílčích námětů

Veškeré uvedené dílčí náměty mají pevně danou strukturu. V každém námětu je uvedena motivace, výtvarná kultura, výuková forma, výtvarná technika, pomůcky, očekávaný výstup, dílčí výstup, cíl hodiny, formulace výtvarného úkolu a reflektivní otázky. U realizovaných námětů jsou vždy uvedeny postřehy z realizace, doporučení a dokumentace průběhu hodin.

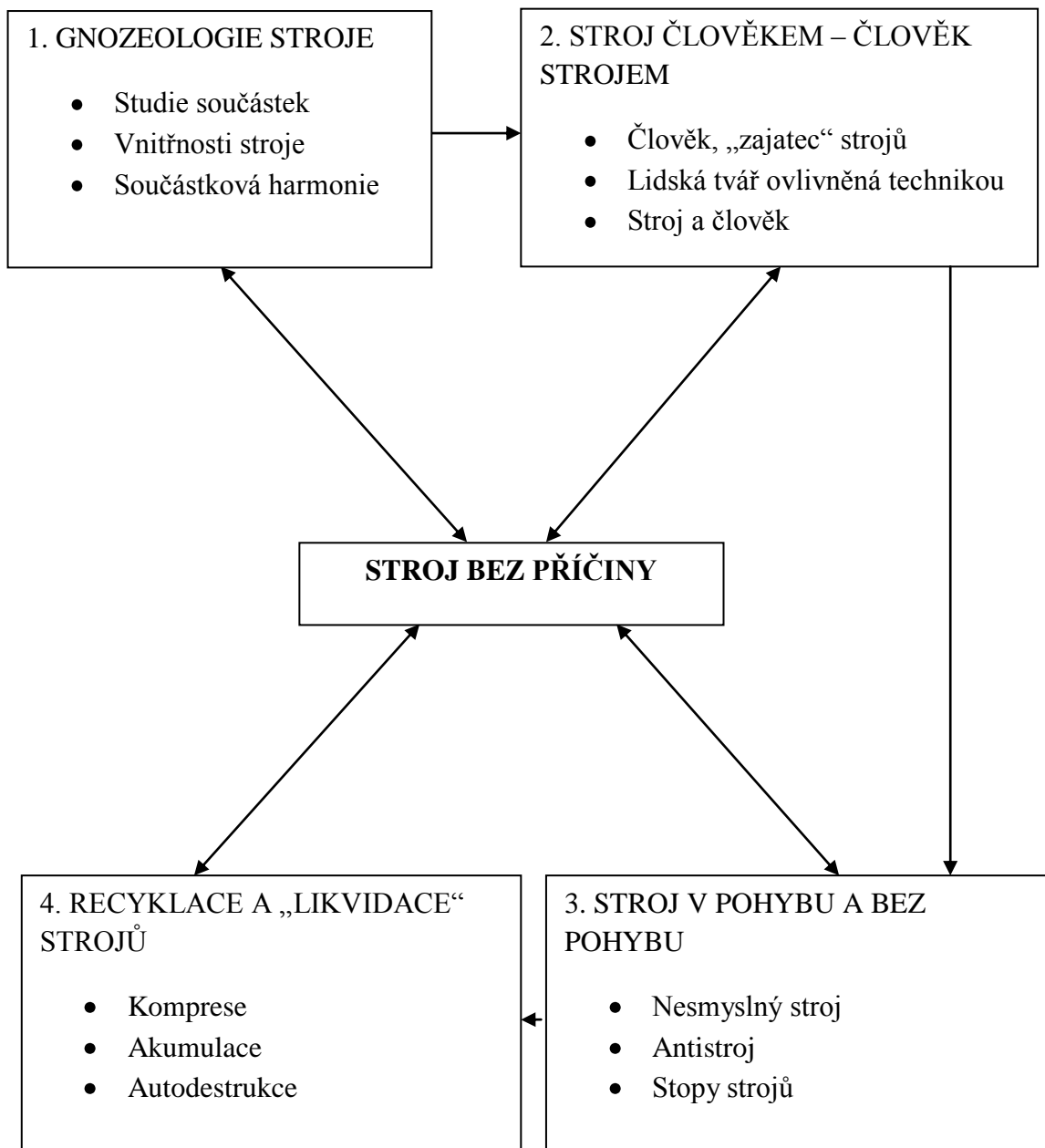
Při samotné realizaci se zde postupuje od námětu, který žáky seznámí s realistickou podobou součástí, ze kterých jsou stroje sestavovány a vyráběny až po dadaistické objekty a stopy strojů. Žáci si v této řadě vyzkouší několik výtvarných technik. Zdokonalí se jak v realistické kresbě, tak i v experimentální tvorbě. U výtvarných řad je velký důraz kladen na diskusi se žáky, na zpětnou vazbu a podstatné je také nechat vždy žákům možnost sebereflexe. Je nutné se vždy ujistit, že žáci dané problematice a zadání porozuměli. Základem této činnosti je vždy dialog, který žák vede s učitelem, se spolužáky anebo se sebou samým. Učitel je vždy povinen žákům upřesnit či zcela vysvětlit proč danou činnost budou uskutečňovat.

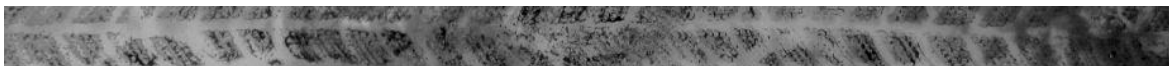
V první řadě – před započítím dílčích námětů - je nezbytné se žáky řešit otázku, co znamená „Stroj bez příčiny“. Nejprve je dobré se žáků zeptat, co to je stroj, co pro ně znamená stroj, s jakými bizarními stroji se někdy sami setkali a jak takový bizarní stroj vypadá. Těmito otázkami, které jsou podkladem pro úvodní diskusi, se postupně dobereme k odpovědi, co tzv. Stroj bez příčiny znamená. Veškeré výroky žáků o tom, co podle nich znamená „Stroj bez příčiny“, můžeme heslovitě formou brainstormingu zaznamenávat na tabuli. Žáci tak budou mít veškeré postřehy na tabuli. Poté je možné zadat žákům úkol, aby již samostatně na základě hesel zaznamenaných na tabuli dali dohromady jednu větu, která podle nich, bude vystihovat tzv. Stroj bez příčiny. Práci můžeme zadat i do dvojice či menších skupinek. Po té si pár definic poslechneme a na závěr hlavní téma pod názvem „Stroj bez příčiny“ objasní sám učitel. Při osvětlování může učitel použít již ukázky uměleckých děl, které budou žáky po dobu zpracovávání zvolené tematické řady provázet. Nyní však ještě není nutné se díly zabývat podrobně. Důležité je pochopení hlavní myšlenky výtvarného tématu. Učitel najde podněty pro diskusi v úvodní kapitole „Stroj bez příčiny“ (viz s. 11). Této úvodní kritické diskusi je třeba ponechat alespoň jednu



vyučovací hodinu. Následná realizace každého níže uvedeného dílčího námětu zabere nejméně dvě vyučovací hodiny.

**Námětová mapa tématu:**





## 7. GNOZELOGIE STROJE

Tato výtvarná tematická řada byla jako jediná zrealizována celá a to z toho důvodu, že je zde nejvíce patrné rozvíjení tématu stroje samotného, po dadaistické pojetí stroje. Žáci si tak uvědomí, že je velmi podstatné poznání stroje, jeho skladby, aby mohli vytvořit takový stroj, který má zcela nový „smysl“. Je tedy nutné podstoupit s žáky dílčí náměty v jejich uvedeném pořadí.

**Výchovný a vzdělávací záměr:** Zprostředkovat intuitivní přístup ke strojovým součástkám. Podpořit fantazii a kreativitu.

**Výchovný cíl:** Poznat stroj a strojové součástky jako dokonalý a harmonický organismus.

### 7.1. Studie součástek

Studie součástky je velmi podstatným úvodním námětem výtvarné řady. Žáci se nejprve musí se součástkami seznámit, prohlédnout si je, ohmatat, zkoumat jejich tvary, objem, materiál. Strojové součástky provází celou výtvarnou řadu, proto je nutné, aby se žáci se součástkami detailně seznámili. Je nutné, aby si žáci uvědomili, že veškerí výtvarní umělci, jejichž tvorbu si budeme v rámci této výtvarné řady představovat, realistickou kresbu ovládali.

**Motivace:** V rámci motivace je možné si s žáky zahrát hru na poznávání součástek. Učitel bude žákům postupně ukazovat jednotlivé součástky a žáci budou na papír zapisovat, o jakou součástku se jedná. Nejlépe je žáky rozdělit do skupiny, přičemž učitel žáky rozdělí pokud možno do „vyrovnaných“ skupin, jelikož lze předpokládat, že chlapci budou mít s rozeznáváním součástek menší nesnáze. Nezbytnou součástí motivace je rozprava se žáky, proč se tímto námětem budeme zabývat, co jím sledujeme.

**Výtvarná kultura:** Žáky seznámíme s umělci, kteří se „studiem součástek“ zabývali. Obeznamí se s mechanickými studiemi Leonarda da Vinciho. Vhodné je také stručně nastínit futuristický a konstruktivistický pohled na stroj. Podrobnější informace k výtvarné kultuře k danému námětu lze najít v podkapitole Studie součástek (viz s. 20).

**Výuková forma:** práce jednotlivců





**Výtvarná technika:** kresba tužkou

**Pomůcky:** strojové součástky, papír, tužka

**Očekávaný výstup:** „Žák užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří dle svých možností realistickou kresbu vybrané strojové součástky.

**Cíl hodiny:** Důkladné seznámení se strojovými součástkami, poznání jejich realistické podoby.

**Reflexivní otázky:** Proč jste si vybrali právě tuto součástku? Co pro vás bylo nejobtížnější? Co naopak bylo snadné? Co jste si museli uvědomovat při kresbě součástky?

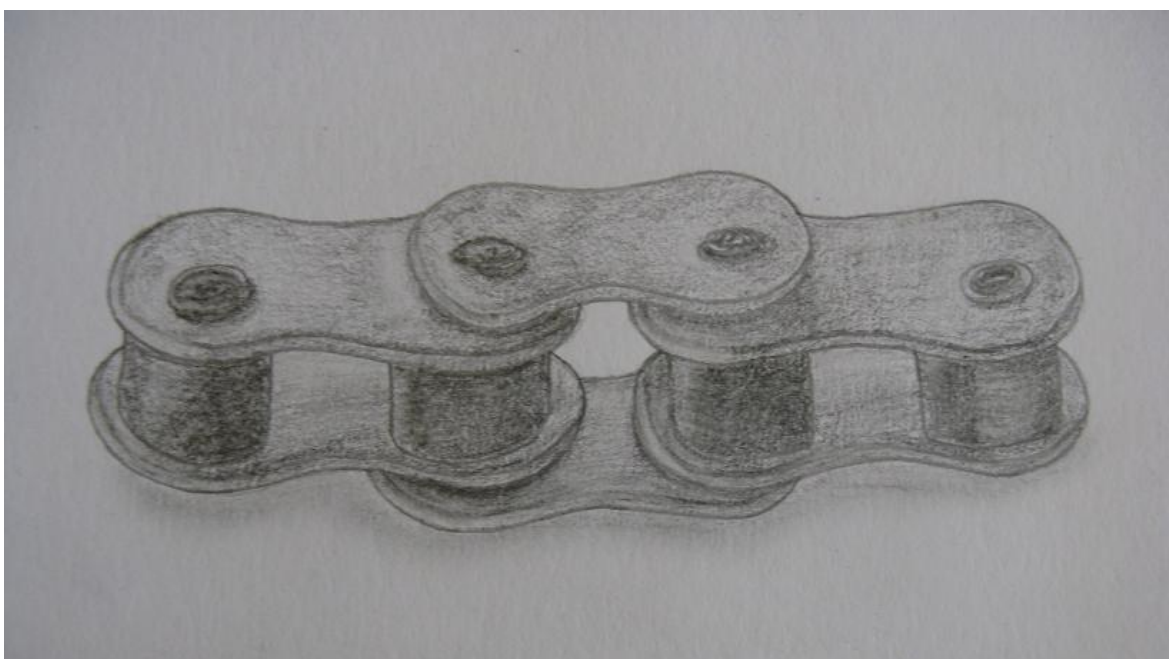
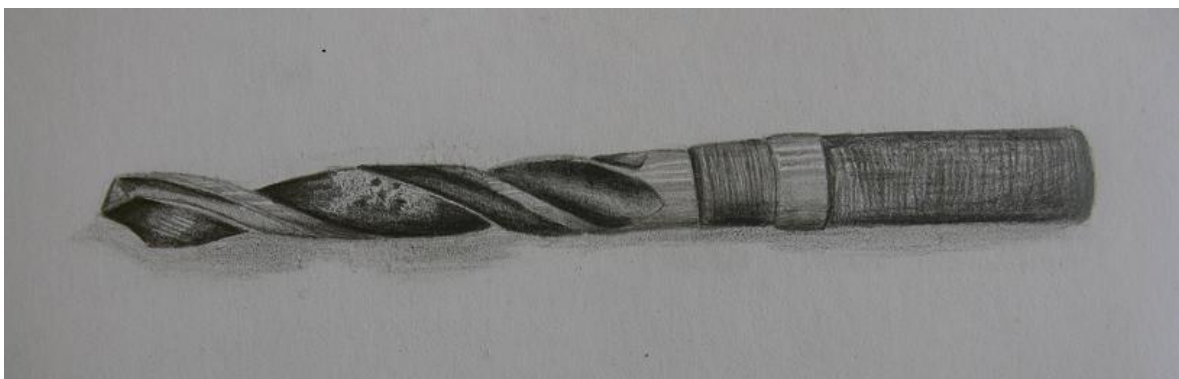
**Formulace výtvarného úkolu:** Vyberte dle vlastního uvážení strojovou součástku. Důkladně si ji prohlédněte a ohmatejte. Posléze se pokuste součástku realisticky ztvárnit na papír. Všimněte si veškerých detailů a technického zpracování součástky. Hodnotit budeme především samotný proces vašeho ztvárnění a snahu vystihnout strojovou součástku.

**Postřehy z hodiny:** Námet byl realizován v 9. ročníku základní školy. Jednalo se o tzv. klasickou vyučovací „dvouhodinovku“ výtvarné výchovy. Žáci pracovali pilně a svědomitě, avšak nebylo to pro ně, dle závěrečné reflexe, nic tak výjimečného. Žáci jsou na realistickou kresbu zvyklí a jsou v ní trénováni. To bylo znát i na výsledných kresbách. Největším pozitivem pro mne bylo, že žáci si byli vědomi důležitosti tohoto námětu a své práce byli schopni reflektovat. Práce žáků a průběh hodiny jsem hodnotila kladně.

**Doporučení:** Jelikož se jedná o tradiční výtvarnou techniku a problematiku – realistickou kresbu – je nezbytné žáky řádně motivovat, aby i přesto měli o námět zájem a „zapáleně“ pracovali a uvědomili si, že je pro ně zvládnutí tohoto námětu podstatné pro další vývoj výtvarné řady. Kresbu tužkou lze nahradit kresbou dřívkem.



Dokumentace z hodiny:



Realizace námětu v 9. ročníku základní školy



## 7.2. Vnitřnosti stroje

Námět plynule navazuje na předchozí námět Studie součástek. Po realistické kresbě a pečlivém prozkoumání strojových součástek žák začne uplatňovat na součástky subjektivní pohled.

**Motivace:** Nejprve je vhodné využití slovní motivace prostřednictvím zjišťovacích otázek typu: Co si představíte pod pojmem „vnitřnosti stroje“? Viděli jste nějaké stroje „zevnitř“? Dále je nezbytné žáky přimět k zamyšlení se nad tím, že člověk, aby byl života schopný, potřebuje orgány a stroj, aby fungoval, potřebuje strojové součástky. A stejně jako člověk musí o sebe pečovat, aby jeho orgány byly zdravé a v pořádku, je nutné opatrovat stroj. Jak asi vypadají zanedbávané lidské orgány a strojové součástky? Zavést pozornost žáků na detaily součástek – kromě velikosti, tvaru, objemu atp., což jsme zkoumali již v předchozím námětu – na jejich stáří, tedy rez, oloupaná barva... Žáky lze také motivovat výňatkem z Roeselové, cituji: *„Staré součástky nevyvolávaly představu o jejich původu nebo účelu. Opotřebovaný vzhled a letitá patina jim však dávaly jakýsi lidský rozměr trvání, stárnutí. A pak už bylo snadné najít v nich odrazíště pro dětskou fantazii. Absurdní proměna velikosti přinesla nejsilnější výrazový náboj. Překvapivě vyústila do zneklidnění nad světem, kterému nerozumíme.“* (Roeselová, 1997, s. 182) Další fází motivace žáky navnadit, aby se nebáli experimentovat – součástky zvětšovali, měnili jejich barevnost, popř. deformovali a dali jim novou nevšední podobu. Toho docílíme prostřednictvím výtvarné kultury.

**Výtvarná kultura:** Je nedílnou součástí motivace. Učitel nastíní dadaistické pojetí stroje, strojových součástek a seznámí žáky s díly dadaistických umělců. Je možné využít i díla jiných, např. českých výtvarníků, kteří se tématu „Vnitřnosti stroje“ věnují. Výtvarná kultura k tomuto námětu je zpracována v podkapitole Vnitřnosti stroje (viz s. 22).

**Výuková forma:** práce jednotlivců

**Výtvarná technika:** malba suchými pastely

**Pomůcky:** papír, suché pastely



**Očekávaný výstup:** „Žák vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žák na základě motivace a výtvarné kultury vytvoří vlastní kompozici zvětšených součástek.

**Cíl hodiny:** Žák dojde k poznání, že na strojové součástky lze nahlížet mnohým způsobem a lze je osobitě ztvárňovat. Uvědomí si posun od popisné kresby k subjektivnímu pojetí.

**Formulace výtvarného úkolu:** Pečlivě si prohlédněte veškeré strojové součástky. Zaměřte svou pozornost na jejich celkovou podobu, včetně jejich značného opotřebení. Během této činnosti již promýšlejte kompozici vašich „vnitřností stroje“, které součástky využijete, jak budou rozmístěné na formátu a jak bude vypadat průběh práce. Inspirace hledejte ve výtvarných dílech a především uplatněte vlastní kreativitu. Kompozici je možné si nejprve načrtnout tužkou či uhlím. Nezapomínejte na změnu měřítka, popř. barevnosti a dejte strojovým součástkám novou dimenzi. Hodnotit se bude především kreativita a originalita zpracování námětu.

**Reflexivní otázky:** Bylo náročné součástku zvětšit? Co vše jste museli před tvorbou a v průběhu práce promýšlet? Co bylo nejdůležitější si uvědomit a proč? Je si součástka ve zvětšeném měřítku podobná? Nebo vznikla jiná kompozice? Splnilo zpracování námětu vaše očekávání? Jste s výsledkem spokojeni?

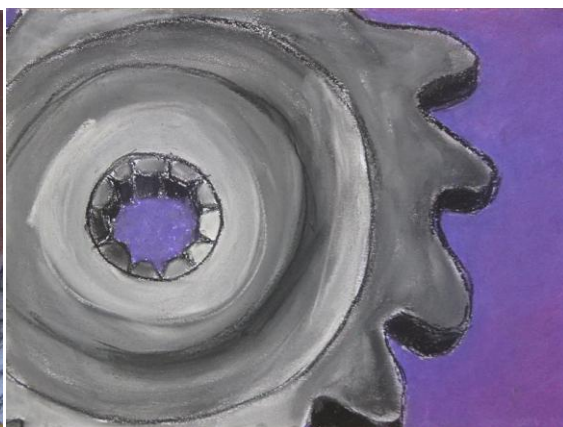
**Postřehy z hodiny:** Námět byl realizován v 8. ročníku základní školy. Žáci se námětu chopili statečně i přesto, že neměli zkušenost s předchozím námětem. Nikterak se nezalekli experimentování, co se týče barevnosti a zvětšování strojových součástek. Vznikaly různorodé výtvarné práce, které byli žáci schopni následně reflektovat.

**Doporučení:** Tento námět lze tvořit mnoha výtvarnými technikami. Vhodným řešením je například linoryt. Je možné námět nesoustředit výlučně na zvětšení součástky, ale na strojové součástky využity v nových souvislostech. Na tuto problematiku je vhodné zvolit například asambláž či koláž. Námět najde uplatnění i při využití nových médií.





**Dokumentace z hodiny:**



Realizace námětu v 8. ročníku základní školy





**Další zpracování na střední uměleckoprůmyslové škole sklářské:**



Realizováno ve 2. ročníku střední uměleckoprůmyslové školy.



### 7.3. Součástková harmonie

**Motivace:** Nejprve je nutné žákům připomenout předchozí náměty. Posléze je nezbytná debata nad pojmem „Součástková harmonie“, co si pod ním žáci představují. Co znamená harmonie? Harmonické dílo? Žáci se ponoří do dané problematiky, učitel se tak ujistí, že sousloví žáci rozumí, popřípadě je doplní.

**Výtvarná kultura:** Proběhne v rámci motivace. Konkrétně se námět zaměřuje na Francise Picabii. Jeho tvorbu se žáci pokusí analyzovat a reflektovat. Žáků se budeme dále ptát, jak na ně díla působí a je možná také konfrontace díla Picabii (Milostná přehlídka) a Tinguelyho (Baluba č. 3). Podrobnější informace k výtvarné kultuře k danému námětu lze najít v podkapitole Součástková harmonie (viz s. 25).

**Výuková forma:** práce ve dvojici

**Výtvarná technika:** kresba tužkou

**Pomůcky:** papír, tužka, lepidlo, nůžky, strojové součástky

**Očekávaný výstup:** „Žák užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žák vytvoří harmonické dílo absurdního stroje.

**Cíl hodiny:** Žáci poznají absurdní poetismus ztvárněný mechanistickými prvky.

**Formulace výtvarného úkolu:** Vyberte si strojové součástky, které vás osloví a realisticky je nakreslete. Posléze veškeré součástky vystříhněte a promýšlejte, jak byste je na nový formát papíru umístili, aby z nich vznikl absurdní a přitom poetický a harmonický stroj. Součástky různě transformujte, pohybujte s nimi, dokud nebudete spokojeni. Nakonec je na papír přilepte. Pokuste se pro vaše výsledné dílo vymyslet příznačný název. Hodnocení bude probíhat formou diskuse. Své dílo budete reflektovat. Hodnotit se bude samotný proces zpracování a výtvarný přístup k dílčí problematice.

**Reflexivní otázky:** Proč jste měli za úkol spolupracovat? Bylo těžké se domluvit, jak bude vypadat výsledné dílo? Jste s ním spokojeni? Co byste udělali jinak?

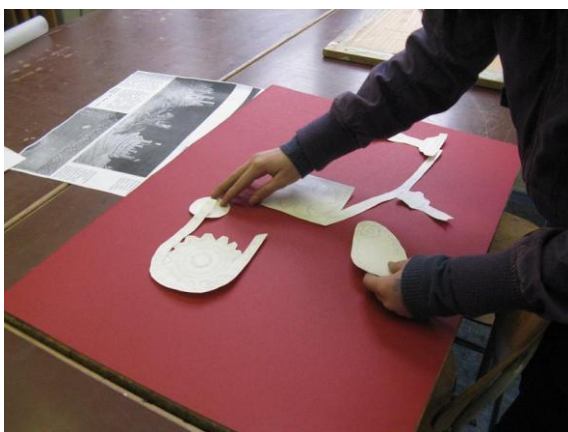
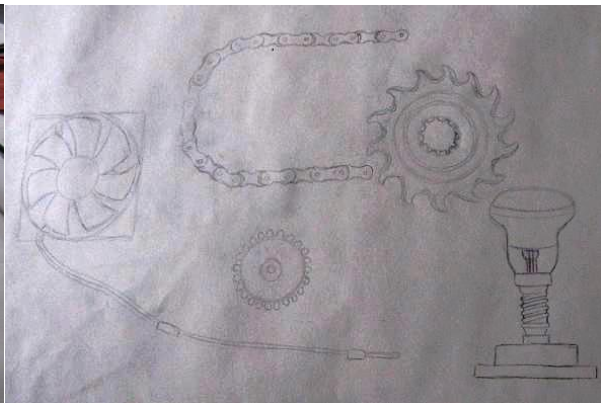
**Postřehy z hodiny:** Realizace námětu se uskutečnila ve 2. ročníku střední uměleckoprůmyslové školy. Žáci pracovali důsledně, spolupracovali a námětu a jeho významu porozuměli.

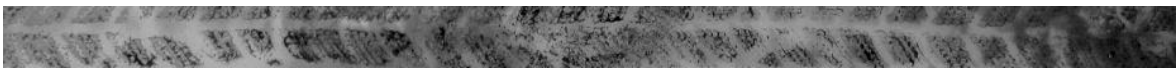


**Doporučení:** Je možné využít k tvorbě námětu „Součástková harmonie“ již vzniklé kresby z námětu „Studie součástek“. Dále je vhodné místo kresby tužkou využít například kresbu tuší, jelikož vystřižené součástky budou na konečném díle výraznější.



## Dokumentace z hodiny:





Realizace námětu ve 2. ročníku střední uměleckoprůmyslové školy





## 8. STROJ ČLOVĚKEM – ČLOVĚK STROJEM

Z této tematické řady si učitel může zvolit jeden dílčí námět, který bude s žáky realizovat anebo může nechat rozhodnutí na samotných žácích. Námět z této řady by měl následovat po absolvování předchozí řady. Realizován byl námět „Lidská tvář ovlivněna technikou“. U veškerých uvedených námětů je nutné v rámci výtvarné kultury žáky dovést k uvědomění, v jaké době daná díla vznikala, co se dělo, což povede k lepšímu pochopení děl umělců a celkovému porozumění jednotlivých námětů. Výtvarná řada žáky seznámí se dvojím pohledem na stroj. V první řadě je to stroj jako vynález, který usnadnil člověku život, jelikož rozšířil jeho síly a možnosti. Na straně druhé se člověk strojům čím dál více podmaňuje, stává se na nich závislým. Tuto problematiku vystihuje Šamšula: *„Lidé na počátku 21. století mají nekonečně více možností se vidět a slyšet, než kdykoli v historii lidstva. Mobilní telefony, internet, televize, video a spojovací družice obepjaly a protkaly Zemi hustou komunikační sítí. Opravdu si ale lépe rozumíme, opravdu chceme a umíme se dorozumět? Nebo se z nás stávají technická monstra, která jen vydávají zvuky a obrazy, ale nerozumí ani sama sobě?“* (Šamšula, 2002, s. 63) Je velmi podstatné se v této výtvarné řadě nad uvedeným souborem jevů s žáky společně zamyslet a na téma zavést diskusi.

**Výchovný a vzdělávací záměr:** Přemýšlet o spojitosti člověka a stroje. Probouzet zájem o lidské a „strojové“ nitro, navázat s nimi hlubší vztah.

**Výchovný cíl:** Uvědomit si spojitost člověka a stroje v různých souvislostech.

### 8.1. Člověk, „zajatec“ strojů

Tento dílčí námět byl součástí výtvarného projektu bakalářské práce „Stroj na pomezí života a umění“. Zde je však součástí nové výtvarné řady, kde byl pro jeho potřeby patřičně upraven.

**Motivace:** Před započítím práce je vhodné s žáky zavést o tématu diskusi, kterou započneme otázkami typu: Proč byl vynalezen stroj? Proč se strojová výroba stále rozvíjí? Žákům je potřeba nabídnout více pohledů na stroj v souvislosti s člověkem.



**Výtvarná kultura:** Žákům představíme tvorbu umělců Otto Gutfreunda a Ladislava Zívra. Podrobnější informace k výtvarné kultuře k danému námětu lze najít v kapitole Stroj člověkem – člověk strojem (viz s. 31).

**Výuková forma:** práce jednotlivců

**Výtvarná technika:** malba

**Pomůcky:** temperové barvy, kelímek, štětce, papír

**Očekávaný výstup:** „*Užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie.*“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žák namaluje člověka v zajetí stroje a své dílo následně okomentuje.

**Cíl hodiny:** Žáci si uvědomí, že dnešní člověk je se stroji v neustálém kontaktu jak v negativním, tak v pozitivním slova smyslu.

**Formulace výtvarného úkolu:** Pokuste se znázornit člověka v obklopení/ zajetí strojů. Inspirujte se nejen výtvarnými díly, ale především vlastní zkušeností. Je zcela na vás, jakým způsobem malbu pojmete. Může se jednat o realistickou malbu, ale například i o stylizaci či abstraktní dílo. V díle by se ovšem měla vyskytovat lidská bytost či její část ve spojení se strojovým mechanismem. Důležitou roli bude hrát váš komentář k výsledné tvorbě.

**Reflexivní otázky:** Co vás vedlo ke ztvárnění právě tohoto stroje a člověka? Projevila se ve vaší tvorbě vlastní životní zkušenost? Co pro vás bylo náročné?

## 8.2. Lidská tvář ovlivněná technikou

**Motivace:** Nejprve je dobré žáky motivovat otázkami typu: Bez jaké techniky se ve svém životě neobejdete? Co by se stalo, kdyby ze světa veškerá technika zmizela? Jak moc jsou lidé na strojích závislí? Je dobře, že se technika a stroje stále čím dál více vyvíjejí? Těmito otázkami dovedeme žáky k přemýšlení nad danou problematikou.

**Výtvarná kultura:** Žáky seznámíme s tvorbou výtvarných umělců, kteří tvář člověka a stroje propojili. S žáky je nutné vést diskusi o vybraných dílech, aby se zamysleli, co



umělci díly sledovali, jaký byl jejich záměr, o čem díla vypovídají. Zevrubné informace k výtvarné kultuře k tomuto námětu lze najít v kapitole Stroj člověkem – člověk strojem (viz s. 31). Hlavním východiskem tohoto námětu je tvorba Karla Nepraše.

**Výuková forma:** práce jednotlivců, práce dvojic

**Výtvarná technika:** prostorová tvorba

**Pomůcky:** tužka, krabice z kartonu, nůžky, paspartovací nůž, lepidlo, provázky, drátky, strojové součástky

**Očekávaný výstup:** „Žák vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří tzv. mechanické hlavy, kde uplatní vlastní myšlení a kreativitu při zpracování námětu.

**Cíl hodiny:** Žáci si uvědomí propojení člověka se strojem.

**Formulace výtvarného úkolu:** Na karton si načrtněte obrys hlavy, nejlépe z profilu. Hlavu z kartonu vystříhnete. Pokuste se také vytvořit jakýsi stojan, aby hlava byla, pokud možno, ve vertikální poloze. Během této práce se zamýšlejte, jakými strojovými součástkami vybavíte lidskou tvář. Součástky poté vámi zvoleným způsobem/ technikou na tvář připevněte. Umístěním jednotlivých součástí na tvář člověka byste měli mít vždy promyšlené.

**Postřehy z hodiny:** Námět byl realizován ve 2. ročníku střední uměleckoprůmyslové školy. Jednalo se o práci ve dvojicích, kterou žáci uvítali. Práci zdárně zvládli a námětu porozuměli. Problém jim však dělala reflexe jejich díla.

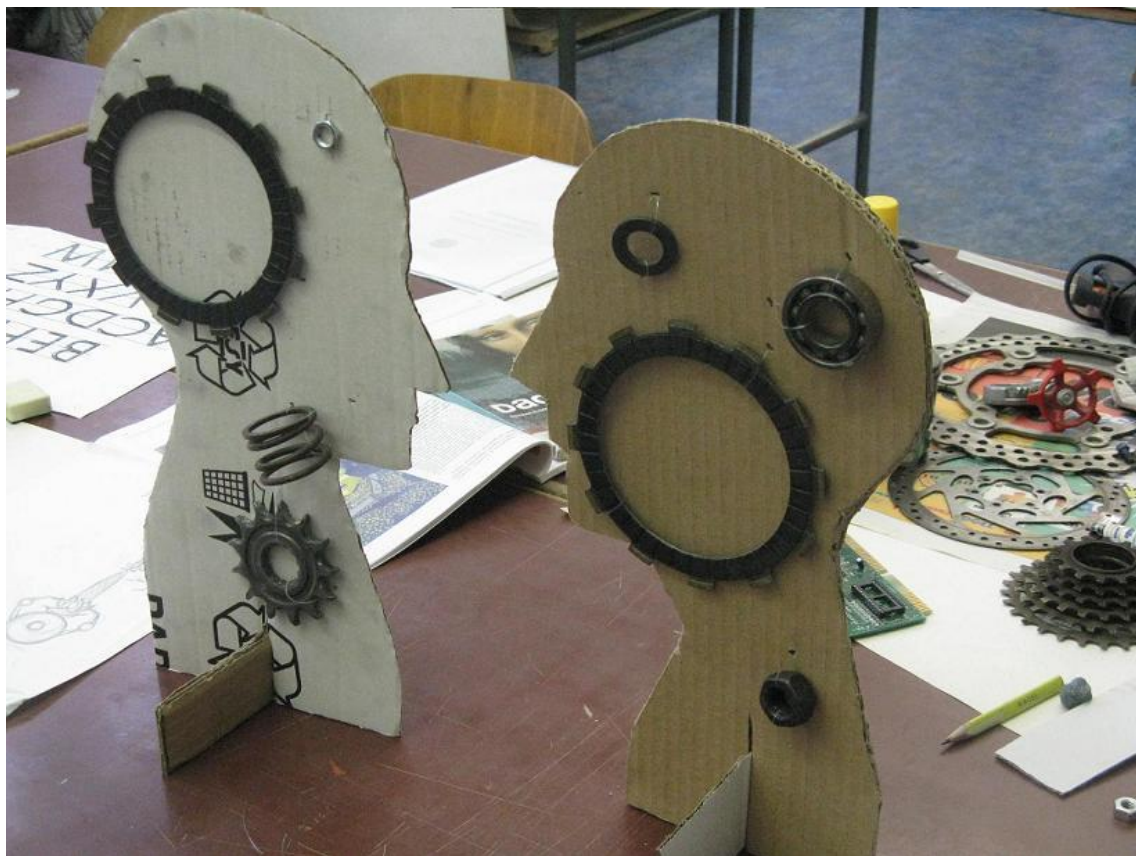
**Doporučení:** Je důležité žáky vést vždy k reflektování procesu jejich tvorby a výsledného díla, čímž se ubezpečíme, zda žáci námětu porozuměli.



## Dokumentace z hodiny:







Realizováno ve 2. ročníku střední uměleckoprůmyslové školy.

**Další možný způsob zpracování:**





### 8.3. Člověk jako stroj

**Motivace:** Nejprve použijeme názornou motivaci. Žákům ukážeme několik zobrazení, na kterých je člověk ztvárněn jako stroj. Žáků se budeme ptát, proč se takovým tématem zabýváme, jaký mají názor na obrázky a zdali si také někdy připadají jako stroj. Ve slovní motivaci můžeme pokračovat: S jakým strojem byste se ztotožnili? Který stroj je vám nejbližší?

**Výtvarná kultura:** Se žáky se lze zaměřit na koláže zobrazující člověka, které mají místo určité části těla mechanismus. Takové koláže vytvořili dadaističtí umělci Raoul Hausmann a George Grosz. Více je o umělcích pojednáno v teoretické části, v kapitole Stroj člověkem – člověk strojem (viz s. 31). Je důležité žáky upozornit na dobu, kdy daná díla vznikala a na vztah dadaistů ke strojům.

**Výuková forma:** práce jednotlivců

**Výtvarná technika:** koláž

**Pomůcky:** noviny, časopisy, nůžky, papír

**Očekávaný výstup:** „Vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří koláž zobrazující člověka s mechanistickými prvky.

**Cíl hodiny:** Žáci dojdou k uvědomění, že člověk a stroj jsou čím dál více v těsnějším sepětí a poznají, že se tento fenomén vyskytuje i ve výtvarném umění.

**Formulace výtvarného úkolu:** Prolistujte si noviny, které zde máme k dispozici. Vyhledejte fotografie člověka, či jeho tvář a stroje, či jejich části. Přemýšlejte, jak by se tyto dva prvky – člověk a stroj dali propojit. Vybrané fotografie vystříhejte a skládejte na papír. Část lidského těla nahraďte vybranou fotografií strojového mechanismu. Až budete s výsledkem spokojeni, veškeré poskládané výstřižky přilepte. Svou tvorbu budete na závěr reflektovat. Hodnocení bude probíhat kolektivně. Žáci dostanou prostor se vyjádřit k dílům svých spolužákům, vysloví názor, které dílo je zaujalo a proč.





**Reflektivní otázky:** Proč jste zkombinovali právě tuto bytost s daným mechanismem? Co Vás vedlo umístit mechanismus na onu část těla? O čem pojednává váš „Člověk jako stroj“? Shoduje se v něčem vaše tvorba s dílem Hausmanna a Grozse? Byl pro vás úkol náročný? V čem? Co jste si při tvorbě uvědomili?

**Obměna:** Je zde možné obměnit výtvarnou techniku koláže za práci s novými médii. Žáci na fotografii člověka v grafickém programu doplní strojové mechanismy, které změní lidskou podobu.



## 9. STROJ V POHYBU A BEZ POHYBU

Výtvarnou řadu lze pojmout jako celek, přičemž by mělo být dodrženo pořadí uvedených dílčích námětů. Lze si však zvolit pouze jeden z dílčích námětů, který bude realizován po výběru námětu z výtvarné řady Člověk strojem – stroj člověkem. Výběr mohou uskutečnit žáci či sám učitel.

**Výchovný a vzdělávací záměr:** Spojovat stroj a pohyb s výtvarným znakem. Společně hledat význam absurdně fungujících strojů.

**Výchovný cíl:** Seznámit se s jazykem soudobého výtvarného umění. Poznat smysl v „nesmyslných“ strojích. Rozvíjet zájem o práci se strojovými součástkami.

### 9.1. Nesmyslný stroj

**Motivace:** Motivaci navodíme přímými otázkami: Co si představíte pod pojmem „Nesmyslný stroj“? K čemu je takový stroj prospěšný?

**Výtvarná kultura:** Žáky budeme dále motivovat diskusí nad dílem Jeana Tinguelyho a jeho „nesmyslnými“ stroji. Analýzu a vyobrazení jeho díla nalezneme v podkapitole Nesmyslný stroj (viz s. 43).

**Výuková forma:** skupinová práce

**Výtvarná technika:** prostorová tvorba

**Pomůcky:** strojové součástky, dráty, špejle, lepicí páska...

**Očekávaný výstup:** „*Vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření.*“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žák vytvoří stroj, který bude mít absurdní funkci.

**Cíl hodiny:** Žáci vyjádří pohyb absurdního stroje v trojrozměrném díle.

**Formulace výtvarného úkolu:** Za pomoci strojových součástek a dalších materiálů se pokuste sestavit stroj, který bude mít nějakou absurdní funkci. Důležité je, aby se dílo



nějakým způsobem nesmyslně pohybovalo. Výsledné dílo si společně pojmenujte a na závěr budete váš stroj reflektovat.

**Reflexivní otázky:** Co vás vedlo k výrobě takto „funkčního“ stroje? Bylo těžké uvést stroj do pohybu? Proč se stroj právě takto pohybuje? V čem spočívá absurdnost vašeho stroje? Bylo těžké se při tvorbě dohodnout, jak bude váš stroj vypadat a jak bude fungovat? Napadlo vás ještě jiné ztvárnění nesmyslně fungujícího stroje?

**Doporučení:** Zadání úkolu je také možné formulovat takto: *„Postavte velký objekt z nejrůznějších materiálů s kinetickými prvky – obludný stroj. Pojmenujte ho a opatřete popisky. Určete, k čemu měl sloužit, případně jak se svému původnímu určení vymknul. Velestroj může být i výrazně barevný. Vystavte ho na školní chodbě a slavnostně ho uveďte do chodu.“* (Fulková a kol., 1997, s. 81)

## 9.2. Antistroj

**Motivace:** Začneme motivací slovní, kdy se žáků nejprve zeptáme, co si představí, či co si myslí, že znamená „antistroj“. Žákům vysvětlíme slovo nejprve z lingvistického hlediska (stroj proti strojům). Zeptáme se žáků, jestli se někdy s takovým strojem setkali či jestli nějaký stroj považují za antistroj. Důležité je tedy, aby si žáci uvědomili, co se skrývá pod pojmem antistroj.

**Výtvarná kultura:** Žákům představíme tvorbu Vladimíra Preclíka. Podrobnější informace k výtvarné kultuře k danému námětu lze najít v podkapitole Antistroje (viz s. 48).

**Výuková forma:** práce jednotlivců

**Výtvarná technika:** práce na počítači v grafickém programu

**Pomůcky:** počítač, grafický program, internet

**Očekávaný výstup:** *„Užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika, fotografie, video, animace.“* (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žák vytvoří stroj, který bude mít ironický kontext – stroj proti strojům.



**Cíl hodiny:** Žák pochopí pointu antistroje ve výtvarném umění. Budou schopni svou tvorbu reflektovat.

**Formulace výtvarného úkolu:** Na internetu si vyhledejte stroj, o kterém si myslíte, že je lidmi zneužíván či stroj, který je dle vašeho mínění nadbytečný. Jestliže takový stroj podle vás neexistuje, vymyslete si ho. Inspirujte se dílem Vladimíra Preclíka. Použijte dle vašeho výběru fotografii stroje, kterou upravíte v grafickém programu tak, aby ztvárňoval antistroj. Výsledné dílo budete reflektovat. Pro své dílo si vymyslete příznačný název, který o stroji bude mnohé vypovídat.

**Reflexivní otázky:** Co představuje váš antistroj? Jaký byl účel jeho navržení? O čem vypovídá? Bylo těžké ho ztvárnit?

### 9.3. Stopy strojů

**Motivace:** Žáky pomocí vhodně zvolených otázek motivujeme na následnou tvůrčí činnost. Jaké stopy zanechávají stroje? Všimli jste si různorodých stop, které zanechávají například automobily? S žáky si různé dezény pneumatik prohlédneme. Prohlédneme si i dezén na pneumatikách, které učitel do třídy přinesl. Je možné pokračovat v diskusi. Jak na vás tyto stopy pneumatik působí? Přijdou vám něčím zajímavé?

**Výtvarná kultura:** Žáci se seznámí s dílem „Stopa automobilové pneumatiky“ Roberta Rauschenberga. Učitel na jeho tvorbě zdůrazňuje mechanické ztvárnění a zároveň upozorňuje i na náhodu, která taktéž mnohdy mechanické ztvárnění doprovází a která se projeví i v žákovské tvorbě. Podrobnější informace o výtvarné kultuře k danému námětu lze najít v podkapitole Stopy strojů (viz s. 49).

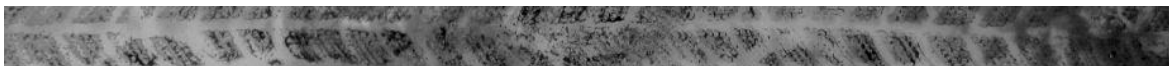
**Výuková forma:** skupinová práce

**Výtvarná technika:** malba

**Pomůcky:** pneumatiky, temperové barvy, štětce, balicí papír

**Očekávaný výstup:** „*Užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích.*“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří společné dílo se stopami pneumatik.



**Cíl hodiny:** Žáci se seznámí s akční tvorbou, jejíž hlavním námětem a prostředkem jsou stopy pneumatik.

**Formulace výtvarného úkolu:** Společně rozložte na zem papír a popřemýšlejte, jakými způsoby byste chtěli stopy pneumatik na papír zachytit. Poté si namíchejte barvy a pomocí velkého štětce barvu na pneumatiku naneste. Posléze zaznamenejte vzorek pneumatiky Vámi zvoleným způsobem na papír. Při práci komunikujte a domlouvejte si, jak bude probíhat další zaznamenání stopy. Záznam stop musí být rychlý, aby barva na pneumatice nezaschla, proto je vždy nutná komunikace před nanesením barvy na pneumatiku.

**Reflexivní otázky:** Co pro Vás bylo nejnáročnější? Jak při práci probíhala komunikace? Bylo jednoduché se dohodnout, kdo a jak bude s pneumatikou tisknout? Když jste tiskli, věděli jste předem, jaký bude výsledek otisku dané pneumatiky? Vzniklo při práci nedorozumění? Jaké? Dalo by se mu předejít? Co byste udělali příště jinak?

**Postřehy z hodiny:** Námět byl realizován v 7. ročníku základní školy. Žáky námět velmi oslovil a jevil o něj velký zájem. Nebáli se s pneumatikami experimentovat a vznikali tak různorodé otisky. Komunikace mezi žáky probíhala bez problémů, realizaci díla řešili společně.

**Doporučení:** Při menším počtu žáků lze tvořit dílo v rámci jedné skupiny. Při větším počtu je vhodnější rozdělit žáky na 2 - 3 skupiny. Dále lze zvolit jinou techniku na otisky pneumatik. Jak uvádí Zhoř, je možné na pneumatiku namáčet mokré papír, přičemž vznikne plastický „slepostisk“. Další možností je vzít žáky před školu, kde budou na silnici pokládat čtvrtky a nechají je přejíždět projíždějícími auty. (Zhoř, 1995, s. 50) U této činnosti však musí být žáci velmi opatrní a učitel musí zvážit, jestli jsou před školou pro tuto práci vhodné podmínky.



**Dokumentace z hodiny:**



Realizováno v 7. ročníku na základní škole.





## 10. RECYKLACE A „LIKVIDACE“ STROJŮ

Tuto řada lze, stejně jako předešlé výtvarné řady, realizovat jako celek. Učitel však může zvolit pouze jeden z dílčích námětů a ten s žáky realizovat. Musí však stále navazovat na předchozí realizované náměty a respektovat je, aby výtvarná řada neztratila svůj význam. Důležité je však v rámci motivace vždy žáky seznámit se všemi možnostmi – akumulace, komprese, autodestrukce. Žákům ukážeme rozdílnost těchto námětů ve výtvarném zpracování umělců. V rámci této výtvarné řady učitel poukáže především na sochařskou tvorbu dvacátého století, ve které se vlivem rozmachu vědy a techniky začaly používat nové a netradiční materiály. Žáci se seznámí s objekty, které vznikají například svařováním, lisováním či montováním nejrozličnějších předmětů – strojů, strojových součástí.

**Výchovný a vzdělávací záměr:** Uvědomit si pomíjivost věcí. Rozvíjet k nim úctu.

**Výchovný cíl:** Nalézat v destruovaném stroji umělecký artefakt. Výtvarně vyjádřit individuální zkušenosti s recyklací a likvidací strojů. Hledat vztah k opotřebovanému stroji.

### 10.1. Akumulace

**Motivace:** Nejprve si ověříme, zdali žáci termínu akumulace rozumějí, popřípadě jim význam slova vysvětlíme. Když žáci významu slova porozumí, jsou na místě otázky typu: Setkali jste se někdy s akumulací? O čem akumulace obvykle vypovídá? Na co reaguje? Jaký má význam?

**Výtvarná kultura:** Složkou výtvarné kultury bude žáky seznámit především s dílem neodadaisty Armana. Příhodná je konfrontace s dílem Césara a Tinguelyho. Konfrontaci těchto děl a analýzu děl dalších je možné prostudovat v kapitole Recyklace a „likvidace“ strojů (viz s. 53).

**Výuková forma:** skupinová práce

**Výtvarná technika:** prostorová tvorba



**Pomůcky:** hračky, které reprezentují stroje (např. autíčka), lepicí páska, lepidlo, drátky, sádra, sochařská hlína a jiné spojovací materiály

**Očekávaný výstup:** „*Vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů; uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků; variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků.*“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří akumulaci strojů. Svoji výslednou tvorbu odůvodní.

**Cíl hodiny:** Žáci porozumí významu akumulace ve výtvarném umění. Uvědomí si pomíjivost věcí.

**Formulace výtvarného úkolu:** Dejte si veškeré pomůcky, které jste si donesli na jedno společné místo. Společně se nad pomůckami zamyslete, jak budete vaši akumulaci tvořit, jak bude vypadat. Můžete si udělat i několik náčrtů a poté zvolit dle vás ten nejvhodnější. Promyslete, jak veškeré pomůcky spojíte v jedno dílo tak, aby vznikla akumulace. K dispozici zde máte několik spojovacích materiálů. Dílo opatřete příhodným názvem a uvažujte o jeho významu. V závěru hodiny budeme dílo společně reflektovat.

**Reflexivní otázky:** Jaký má vaše akumulace význam? O čem vypovídá? Co vše jste museli společně řešit, než vaše akumulace dostala výslednou podobu? Jak probíhala vaše spolupráce? Udělali byste příště něco jinak?

## 10.2. Komprese

**Motivace:** Nejprve si ověříme, zdali žáci termínu komprese rozumějí, popřípadě jim význam slova vysvětlíme. Zeptáme se žáků, zdali někdy sami nějakou kompresi, tedy stlačení dělali nebo jestli nějakou kompresi viděli na vlastní oči.

**Výtvarná kultura:** Žáci se seznámí a inspirují tvorbou Césara. Podrobnější informace k výtvarné kultuře k danému námětu lze najít v kapitole Recyklace a „likvidace“ strojů (viz s. 53).

**Výuková forma:** práce dvojic

**Výtvarná technika:** práce na počítači – grafický program

**Pomůcky:** tužka, skicák, počítač



**Očekávaný výstup:** „Užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika, fotografie, video, animace.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří pomocí grafického programu kompresi jimi vybraného automobilu. Své dílo budou reflektovat.

**Cíl hodiny:** Žáci pochopí význam komprese (konkrétně komprese strojů) ve výtvarném umění.

**Formulace výtvarného úkolu:** Na internetu si ve dvojici vyhledejte obrázek automobilu. Obrázek si poté zkopírujte do grafického programu, který máme k dispozici, a proveďte osobitým způsobem jeho kompresi. Při práci spolupracujte a rozvrhněte si práci.

**Reflexivní otázky:** Bylo těžké se domluvit, jak bude vypadat vaše dílo? Jaký byl váš prvotní záměr? Naplnil se? Co vaše dílo sděluje? Co jste si při tvorbě museli uvědomovat? Jaký byl váš záměr zrealizovat kompresi právě tímto způsobem?

### 10.3. Autodestrukce

**Motivace:** Formou otázek žáky uvedeme do problematiky daného námětu. Otázky mohou být typu: Vybavíte si nějaký stroj, který je určený k tomu, aby něco zničil? Jsou takové stroje potřeba? Dokážete si představit stroj, který se záměrně sám zničí? Myslíte, že samozničení stroje má nějaký smysl?

**Výtvarná kultura:** Pozornost žáků zaměříme na neodadaistického umělce Jeana Tinguelyho a jeho dílo „Hold New Yorku“. Učitel žákům vysvětlí, za jakým účelem Tinguely stroj zrealizoval a proč se měl stroj sám zničit. Dílo budeme společně s žáky konfrontovat s díly Armana a Césara. Více informací je možné vyhledat v kapitole Recyklace a „likvidace“ strojů (viz s. 53).

**Výuková forma:** práce jednotlivců, skupinová práce

**Výtvarná technika:** modelování z hlíny

**Pomůcky:** keramická a sochařská hlína, špachtle, strojové součástky, drátky



**Očekávaný výstup:** „Vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření.“ (RVP, 2007, s. 70)

**Dílčí výstup:** Žáci vytvoří tzv. nesmyslný stroj, který sami zlikvidují.

**Cíl hodiny:** Žáci pochopí význam autodestrukce stroje ve výtvarném umění.

**Formulace výtvarného úkolu:** Vyberte si každý součástku, která Vás nejvíce upoutá. Věnujte pozornost jejímu tvaru a řádně si ji osahajte a prohlédněte. Z hlíny se poté pokuste součástku co nejvěrněji zachytit. Součástku můžete zvětšit, zmenšit či ponechat ve skutečné velikosti. V druhé části hodiny bude probíhat skupinová práce. Ze všech součástek, které vymodelujete, sestrojíte jedno společné dílo. Vymodelované součástky si nejprve prohlédnete a společně se zamyslíte, jak budete chtít ze součástek skládat budoucí objekt. Nejde o to, aby z nich vyšel nějaký realistický stroj – naopak. Jde nám o to, skládat (sestrojovat) k sobě součástky pouze tak, jak se nám líbí a zrovna hodí, velkou roli bude hrát u této práce náhoda. Pro svůj výsledný stroj společně vymyslete název. Na závěr proběhne i samotná likvidace stroje, kterou provedete opět společně. Hodnotit budeme nejprve samostatnou práci – realistické modelování součástek a následně práci skupinovou – výtvarný přístup k dílčí problematice.

**Reflexivní otázky:** Která část hodiny pro vás byla snazší/ náročnější? Jaké problémy jste museli při tvorbě objektu – stroje společně řešit? Byli jste s výsledkem spokojeni?

**Postřehy z hodiny:** Námet byl realizován v 6. ročníku základní školy. Žáky námet velmi zaujal i přesto, že neměli zkušenost s předcházejícími náměty. Modelování z hlíny pro ně bylo netradiční technikou, jelikož se s ní na škole doposud nesetkali. Žáci pracovali s velkým zaujetím a byla pro ně i novinkou skupinová práce v hodině výtvarné výchovy, která je nesmírně zaujala. Při společném sestrojování díla se radili a dílu věnovali veškerou svou pozornost.

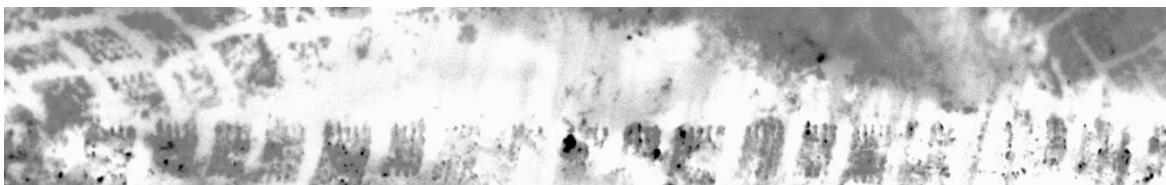
**Doporučení:** Jelikož námet bude vždy součástí ucelené řady, kde si žáci již několikrát projdou studií součástek, není nutné tuto činnost opakovat. Je možné místo modelování součástek z hlíny využít přímo strojové součástky, ze kterých žáci společné dílo sestrojí.



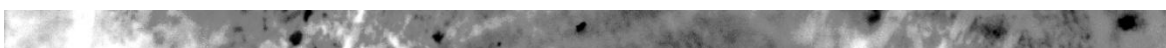
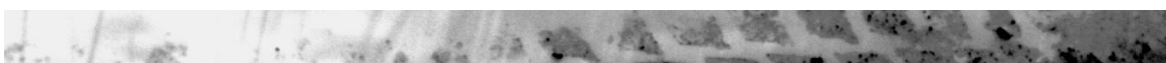
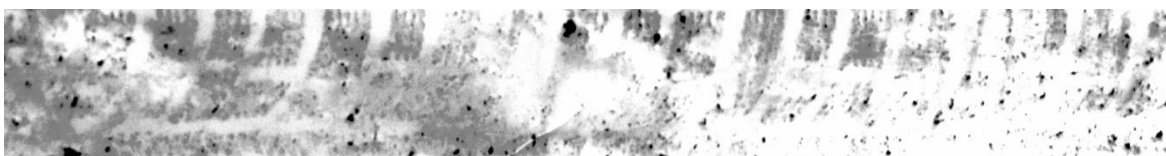
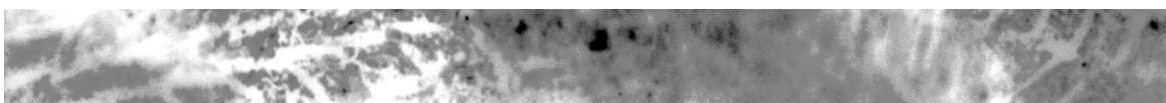
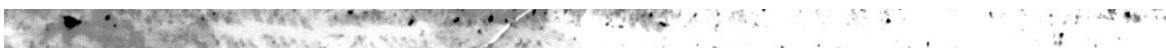
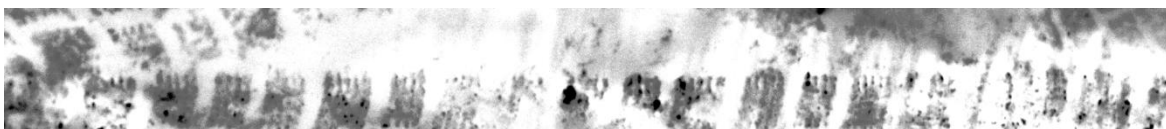
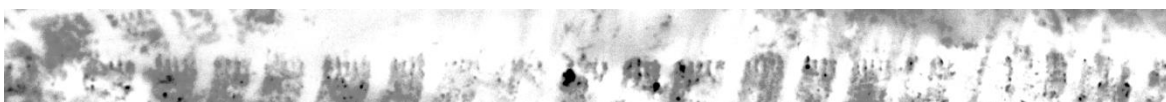
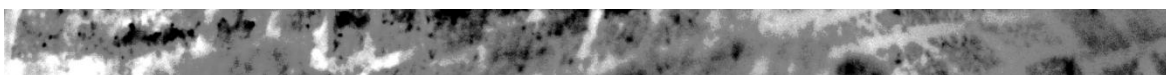
**Dokumentace z hodiny:**



Realizováno v 6. ročníku na základní škole



## VÝTVARNÁ ČÁST







## 11. STOPY STROJŮ

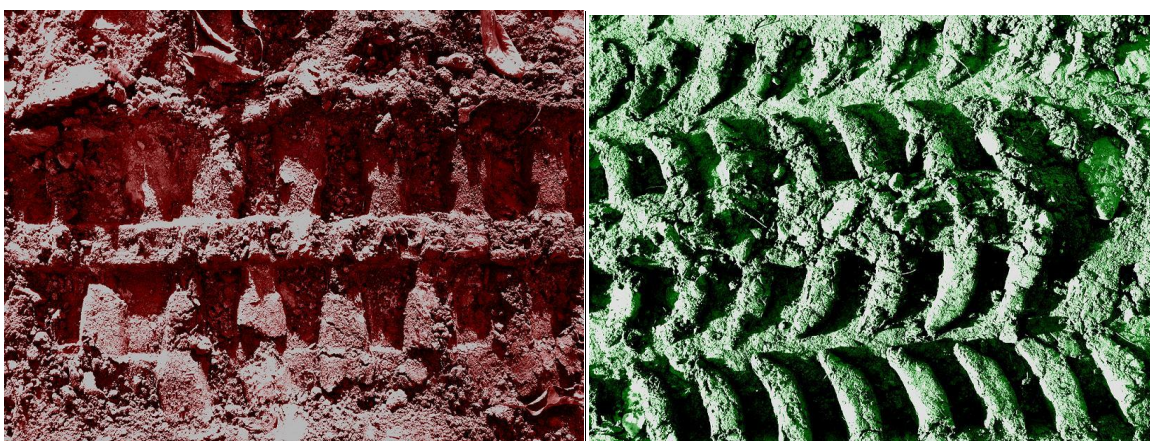
Výtvarná část práce přímo navazuje na část teoretickou a didaktickou. Stejně jako teoretická a didaktická část, i část výtvarná souvisí a taktéž navazuje na mou bakalářskou práci „Stroj na pomezí života a umění“. V bakalářské práci byly vytvořeny celkem čtyři série autorských fotografií, přičemž se jednalo o série s názvy Soukolí, Řetězové opojení, Vzdálená blízkost a Hmota, objem, prostor. Fotografovány byly především detaily různorodých součástek strojů, aby byly ukázány v jiném světle a bylo docíleno až téměř abstraktní kompozice. Tato tvorba vyžadovala práci, při níž lidský faktor zobrazoval vnitřnosti stroje.

Ve výtvarné části diplomové práce byl zvolen odlišný přístup. Tentokrát „nepracuji“ se stroji, ale „nechávám pracovat“ samotné stroje. Zaměřila jsem se podrobněji na jeden z námětů, uvedený jak v teoretické, tak v didaktické části – Stopy strojů. Každý stroj, který je pojízdný, po sobě zanechává určitou stopu. Důležitou funkcí těchto strojů je přesun z místa na místo. Jelikož i v tomto námětu jde o „Stroj bez příčiny“, na tuto funkci se ve své práci nezaměřuji. Zajímám se především o stopu jako takovou, o její originalitu, ve které se opakuje daný ornament. Tvorbou stop se zabývám dlouhodobě a práci stále opakuju a přetvářím, abych dosáhla vytříbenosti. *„Opakujte stejnou věc dost dlouho a stane se vkusem. Přerušíte-li svou uměleckou práci, když jste byl udělal určitou věc, stane se tato věc věcí o sobě a zůstává. Avšak, když se vícekrát opakuje, stává se vkusem. Není nikterak důležité, je-li vkus špatný nebo dobrý, neboť je vždycky dobrý pro některé a špatný pro ostatní. Je málo důležité jaký, je to vždycky vkus.“* (Volavková-Skořepová, 1971, s. 312)

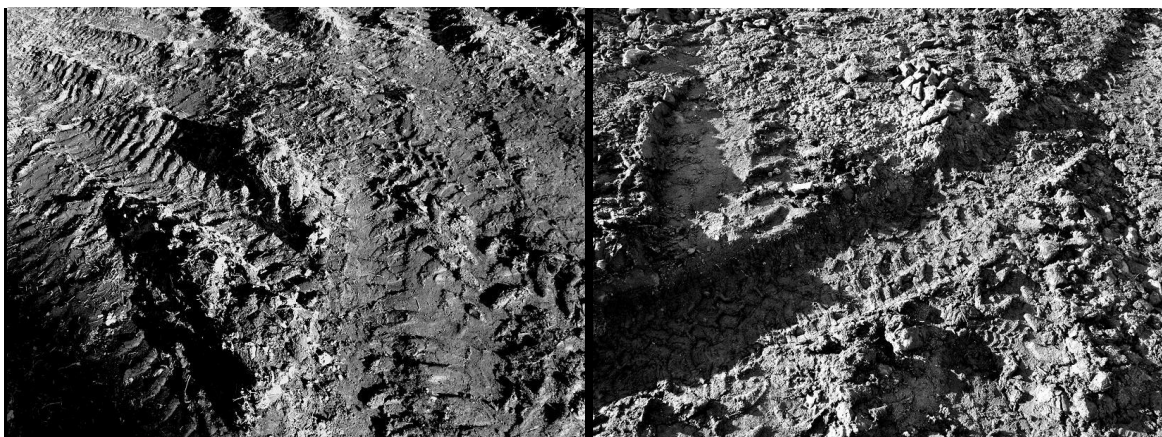
Nejprve jsem stopy, které kola strojů zanechávají, fotografovala a vytvářela různorodé kompozice, kde hlavní roli hrál opakující se ornament. Při této práci mne však také zaujala zem, přírodní materiál, do které byly stopy otisknuty. Zajímám se nejen o ornament, ale také o hloubku a strukturu otisku. Vzniklo mnoho různých kompozic zachycujících stopy pneumatik od rozličných strojů. Fotografie jsem nejprve nikterak neupravovala a nechala na sebe působit svou přirozeností.



Posléze jsem onu přirozenost stop posunula dále změnou barevnosti. Stopy strojů zůstaly stále realisticky zachycené, dominantním prvkem je ustavičně opakující se motiv dezénu pneumatiky, avšak přírodní materiál, ve kterém byla stopa vytvořena, dostal nový barevný nádech. S takto „obarvenými“ stopami jsem však příliš spokojena nebyla. I přesto, že soubor fotografií spojoval motiv stopy strojů, působily na mne výsledné fotografie rozbitým a neuceleným dojmem.



Ucelenost a jakousi harmonii jsem našla v ryze černobílých variantách. Soubor fotografií spojoval motiv otisknutých stop různé šířky, hloubky a dezénu a v neposlední řadě právě kompaktní barevnost.



V této práci jsem však postoupila dále a začala pracovat „opačně“. Vozidlem jsem úmyslně projela v „bahnitém“ terénu a následně přejela papír, přičemž jsem tímto způsobem zachytila stopu pneumatiky tak, že se promítla v „obraz“. Když vzniklo několikero kompozic, začala jsem znovu experimentovat s fotoaparátem. Fotografovala jsem otisknuté stopy pneumatik zachycené na papíře, které jsem různě kombinovala, pracovala jsem také s průsvitným papírem, které jsem vrstvila na sebe, přičemž vznikl trojrozměrný efekt. Takto vzniklé fotografie následně upravuji v grafickém programu. Výsledné fotografie tvoří celek různorodých kompozicí, které spojuje námět Stopy strojů, konkrétně stopy pneumatik. Nezbytné bylo fotografovat výsledná díla ihned po jejich dokončení, aby otisky pneumatik byly dobře čitelné. Po jejich zaschnutí je hlína příliš světlá a drolí se. Jelikož díla vznikají především venku, probíhá tam i jejich následné fotografování. Experimentovala jsem tedy i s tímto prostředím, zaujala mne i práce se světlem a stínem a snažila se mnohdy na fotografie zachytit i stíny travin, jelikož jsem přesvědčena, že stopám to dodá jistou atmosféru, protože i samotný vznik stop vzniká v přírodním prostředí.

Při takto řešené práci jsem zpočátku, jak bylo uvedeno, přejížděla papír různorodými stroji, které zanechaly na papíře své otisky. Neměla jsem však nad vznikem stop příliš velkou kontrolu. Začala jsem tedy využívat samostatné pneumatiky a využívala je de facto jako malířské náčiní. Nad touto prací jsem měla mnohem větší kontrolu a mohla jsem se více soustředit na mechanické ztvárnění stopy. Otisky pneumatik strojů provedenými stroji samotnými či pneumatikou, kterou vedla má ruka skýtaly výhody i nevýhody. Otisk stopy strojem zanechal na papíře strukturu, jakýsi reliéf, bylo tedy





docíleno plastičnosti, což působilo dynamicky a bylo dosaženo zajímavějšího efektu. Oproti tomu práce se samotnou pneumatikou zaručovala lepší „řízení“ a více možností zachycení stopy. Výsledná práce byla lépe čitelnější a preciznější.

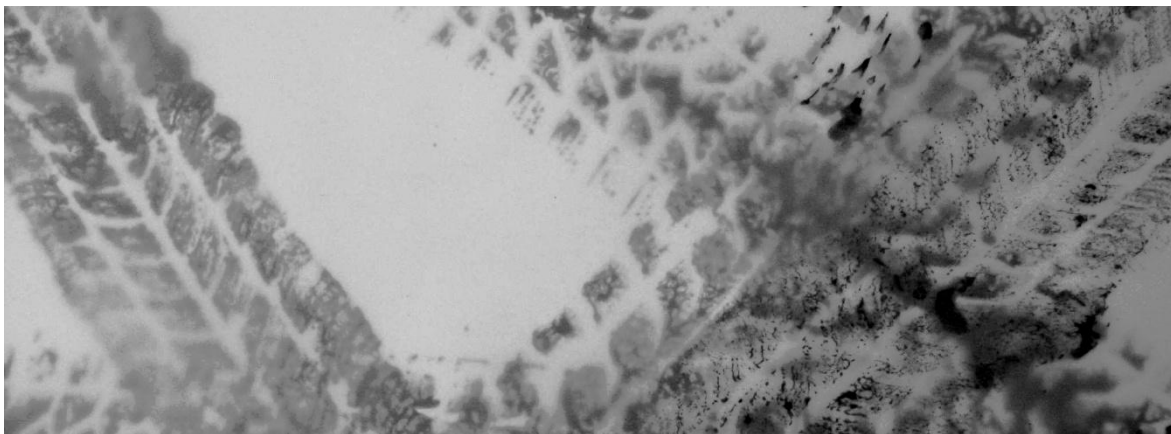


Kombinací těchto možností jsem nakonec dospěla k výsledné práci mé výtvarné části, jež obsahuje primárně soubor pěti fotografií. Jedna z fotografií je v panoramatickém formátu a zaštiťuje další čtyři fotografie. Na většině fotografií je viditelný trojrozměrný efekt, jehož bylo docíleno, jak bylo výše popsáno, vrstvením papírů. Na jedné z fotografií vrstvení papírů využito není, jedná se o zachycení jedné stopy a její struktury. Každá fotografie se svým zpracováním a vzhledem liší, je tedy zcela na divákovi, aby si našel vyjádření stopy či stop, které mu je nejbližší, jelikož každá fotografie vypovídá něco jiného. Veškeré fotografie dostaly černobílou barevnost, čímž je dosaženo ucelenosti souboru.



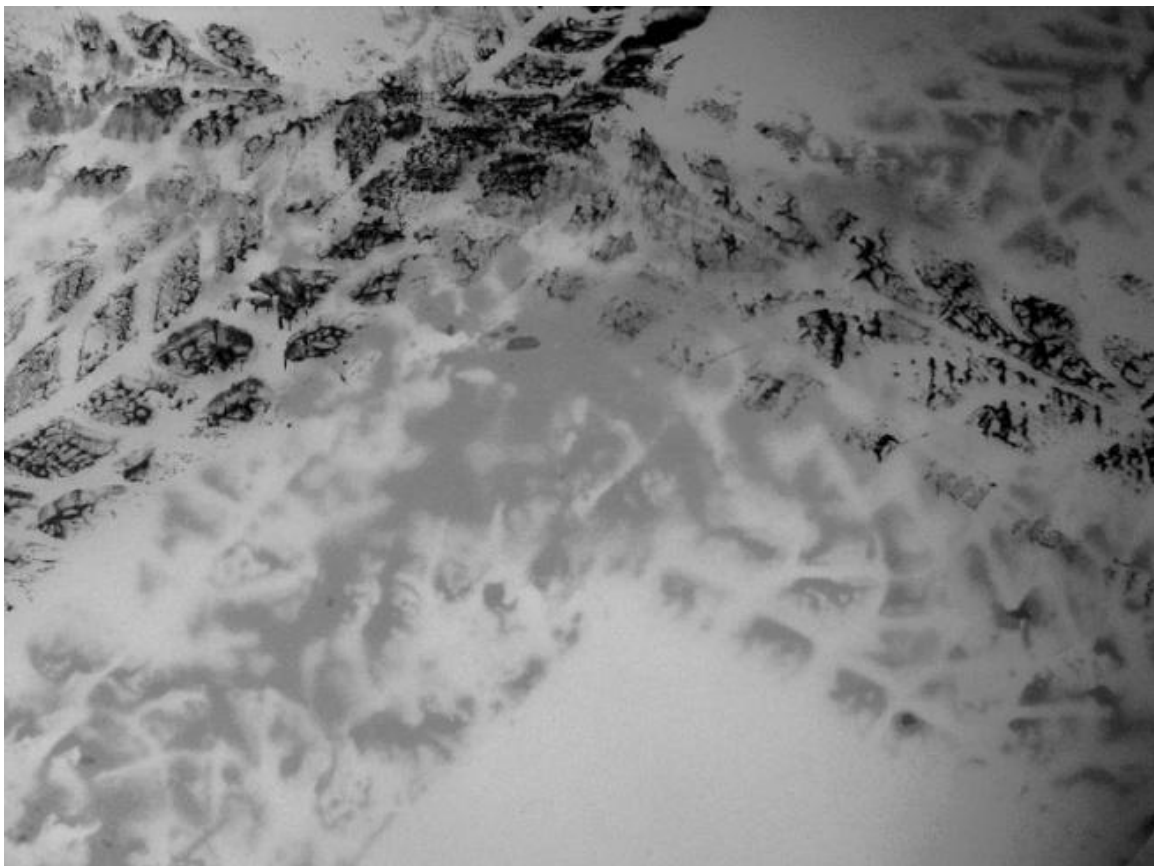
**Obrazová ukázka realizace souboru fotografií:**

**Fotografie stop pneumatik v panoramatickém formátu 30 x 90 cm:**

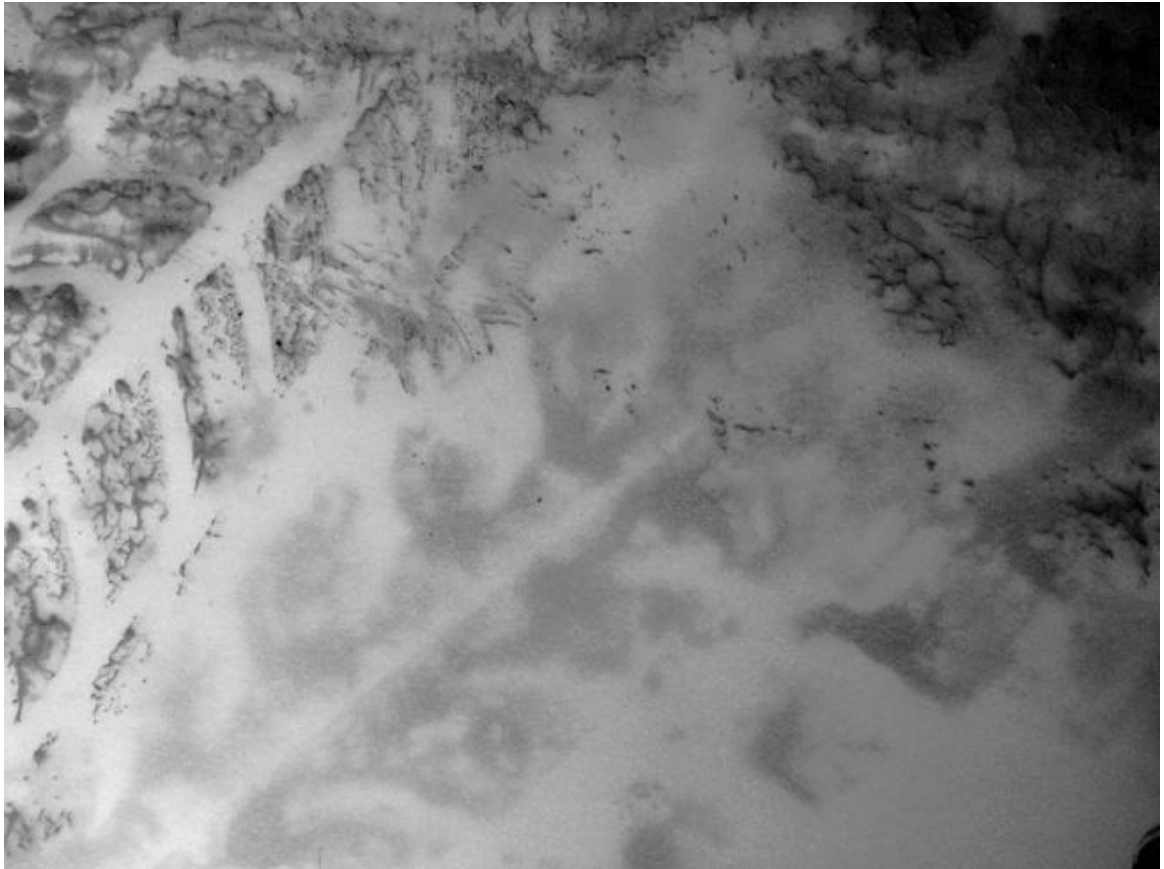




**Čtyři fotografie stop pneumatik v klasickém formátu 30 x 45 cm:**









**Zobrazení možného návrhu na prezentaci souboru fotografií:**



Soubor pěti fotografií doplňuje ještě portfolio s dalšími fotografiemi stop pneumatik. Na příloženém DVD najdeme mimo jiné i krátké video, které zachycuje průběh práce mé výtvarné části.



## 11.1. Inspirační stopy a vztah k výtvarné části

Na stopy strojů jsem se začala podrobněji zaměřovat, když jsem začala navštěvovat motocrossové závody a sama začala podobné stroje – jednostopé, dvoustopé, ovládat. Jak již bylo uvedeno v bakalářské práci „Stroj na pomezí života a umění“, obdivuji nejen součástky, ze kterých jsou stroje vyrobeny, ale i stroje jako celek – jejich estetický vzhled, technické vlastnosti, to, jakou rychlostí jezdí... Avšak nyní jsem se nejvíce zaměřila na samotné stopy, které po sobě stroje, které řídím, zanechávají. Ve svém životě jsem velmi často v úzkém kontaktu s poměrně širokou škálou dopravních prostředků. Každý z těchto dopravních prostředků – strojů se mimo jiné liší i svou stopou, kterou po sobě zanechává. Se stopami jak dvoustopých, tak jednostopých vozidel jsem začala experimentovat a využila je k výtvarným účelům.

Když jsem se kolem sebe začala důkladně rozhlížet, zjistila jsem, že stopy pneumatik jsou opravdu všude. Při deštivém počasí na vozovce, ve sněhu, na polní cestě, v písčitém a bahnitém terénu, ale i v lese, například po těžbě dřeva, na závodních po různých dopravních prostředcích a také například u rodinného domu na dvorku či na zahradě. Stopa pneumatiky se vždy liší jak terénem, druhem dopravního prostředku, tak i rychlostí jízdy, která také značně ovlivňuje výslednou stopu. Při pomalé jízdě stroje je stopa téměř úhledná, kdežto při rychlém projetí vozidla působí stopa dynamicky až divoce.

To vše se stalo inspirací pro mou výtvarnou část. Stopy pneumatik nabízejí nespočet možných výtvarných uchopení, což mě vedlo a stále vede k jejich zkoumání a následnému experimentování.



## ZÁVĚR

V práci jsem se věnovala tématu stroje v umění, přičemž jsem hledala jinou dimenzi zobrazování stroje v uměleckých dílech. Touto dimenzí se stalo především absurdní pojetí stroje. Snažila jsem se naznačit různorodý pohled na stroj a jeho prvky ve výtvarném umění. V práci jsem se soustředila především na zobrazení stroje v moderním umění, jelikož se zde stroj začal zobrazovat v mnohých pohledech a významech. Oproti tradičnímu umění je zde na stroj pohlíženo ze zcela nového pohledu a liší se i svou sdělností, což je pro moderní umění charakteristické. „*Snaha poměřovat moderní umění podle principu sdělnosti, vyvozeného z tradičního umění, je pomýlená. Situaci současného umění a umělců nelze srovnávat s minulostí. Hermetismus moderního umění je nevyhnutelným důsledkem idealizace svobody.*“ (Harries, 2010, s. 71)

Důsledně jsem se soustředila na dílčí problém, jak vybraní autoři uchopují téma stroje a v jakých kontextech se na něj zaměřují, zda se tématu stroje věnují z hlediska jeho obsahu nebo pro ně představuje formu vyjádření něčeho dalšího. Jsem si vědoma, že existují jiné vztahy stroje a umění, člověka a stroje. Jsem si téměř jistá, že nejen já si dokážu představit, že věda pokročí natolik dopředu, že nebude problémem sestrojít kupříkladu umělého člověka, který by odpovídal lidskému tělu do nejdrobnějšího detailu. Avšak jde si už podstatně hůře představit, že by uměle sestrojený člověk byl oživen. Nebo si dokážeme představit, že by takto sestrojený člověk měl duši a byl schopný citů? Takovými úvahami by bylo možné se zabývat dlouhodobě, avšak k tomu má práce nesměřovala. Zabývala jsem se především díly umělců, která mne oslnila, fascinovala a vedla ke konfrontaci.

Takový pohled na stroj jsem nabídla i žákům prostřednictvím čtyř výtvarných řad. Mým cílem bylo, aby ve stroji nacházeli nové významy, souvislosti, což je vedlo k osobitému ztvárnění dílčích námětů. Pro výtvarnou část se staly východiskem stopy strojů, které jsem povýšila na umělecké dílo.

Téma stroje by bylo možné pojmout i z jiných pohledů a zasadit ho do nových kontextů, pro účely mé diplomové práce ovšem bylo nutné téma dostatečně zúžit, aby bylo uchopitelné. V práci jsem se proto omezila na ta díla, která byla pro vymezené téma stěžejní. Jedno je však jisté. „*Stroj, jako takový, pro mne vždy zůstane nevyčerpatelným*



*tématem a věřím, že právě proto mne bude neustále fascinovat.“ (Pánková, 2011, s. 76)*

Tento výrok se skutečně naplnil. I na dále je pro mne stroj neúnavným tématem a proto se stal i hlavní myšlenkou této diplomové práce.





## Použitá literatura

- BECKETTOVÁ, Wendy. *Toulky světem malířství*. 1. vyd. Praha: Fortuna Print, 1996. 400 s. ISBN 80-858-73-43-5.
- BECKER, K. H. Dada a abstrakce. *Ateliér*. 2004, č. 18, s. 8.
- BERNARDOVÁ, Edina. *Moderní umění 1905 – 1945*. 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2000. 143 s. ISBN 80-7185-291-0.
- BLÁHA, Jaroslav. Marcel Duchamp: Největší obrozenec 20. století. *Ateliér*. 2003, č. 2, s. 2.
- BLÁHA, Jaroslav; SLAVÍK, Jan. *Průvodce výtvarným uměním V*. 2. vyd. Praha: Albra, 2010. 128 s. ISBN 978-80-7361-038-8.
- ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN 80-7209-661-3.
- FOSTER, Hall a kol. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- FULKOVÁ, Marie a kol. *Výtvarná výchova pro 8. a 9. ročník základní školy a víceletá gymnázia*. Praha: Fortuna, 1997.
- GABLIKOVÁ, Suzi. *Selhala moderna?* 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995. 157 s. ISBN 80-85885-20-4.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. 683 s. ISBN 80-7203-143-0.
- HARRIES, Karsten. *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. 160 s. ISBN 978-80-7294-371-5.
- HOGENOVÁ, Anna. *K filosofii výkonu*. 1. vyd. Praha: Eurolex Bohemia s. r. o., 2005. 575 s. ISBN 80-86861-35-X.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1994. 173 s. ISBN 80-85787-81-4.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha: Jazzová sekce, 1980. 67 s.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998. 453 s. ISBN 80-7215-050-2.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Stroj a člověk*. Praha, 1970, 250 s.



- KUNDERA, Ludvík. *Dada*. Praha: Jazzová sekce, 1983. 262 s.
- LAHODA, Vojtěch; SRP, Karel. *České umění 1900 – 1990*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1990. 280 s. ISBN 80-7010-057-5.
- LAMÁČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. 4. přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. 513 s. ISBN 80-207-0087-0.
- *Největší malíři*. Dadaismus. Praha: Eaglemoss International, 2000, č. 103. ISSN 1212-8872.
- OLÍČ, Jiří. *Klíč k moderně*. Olomouc: Votobia, 1996. 178 s. ISBN 80-85885-91-3.
- PÁNKOVÁ, Soňa. *Stroj na pomezí života a umění*. /Bakalářské práce/ Praha, 2011 – Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta. PhDr. Jan Šmíd, Ph.D., 89 s.
- PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 1998. 224 s. ISBN 80-85770-67-9.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1986. 300 s.
- POSPISZYL, Tomáš. Ve službách rozumu a intuice. Zobrazení neviditelných věcí u Vladimíra Kokolii, Františka Kupky a Marcela Duchampa. *Ateliér*. 2003, č. 16 – 17, s. 2.
- PROCHÁZKA, Vladislav. *Lidský faktor v dějinách techniky*. Praha: Práh, 2009. 643 s. ISBN 978-80-7252-278-1.
- *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2007. 136 s. [cit. 2013-03-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV-pomucka-ucitelum.pdf>>
- ROESELOVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2003. 200 s. ISBN 80-7290-129-X.
- ROESELOVÁ, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997. 219 s. ISBN 80-902267-2-8.
- RUHRBERG, Karl. *Umění 20. století. I. díl. Malířství*. Praha: Slovart; Taschen, 2011. 399 s. ISBN 978-3-8365-3519-9.
- ŠAMŠULA, Pavel. *Obrazárna v hlavě 6*. 1. vyd. Praha: Albra, 2002. 65 s. ISBN 80-86490-20-3.



- TEIGE, Karel. *Konstruktivismus a „likvidace“ umění*. Archiweb. [online] 14. 1. 2007 [cit. 2013/03/28] Dostupné na WWW: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>
- TZARA, Tristan. *Daroval jsem svou duši bílému kameni*. 1. vyd. Praha: Concordia, 2007. 320 s. ISBN 987-80-85997-39-2.
- VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. *Myšlenky moderních sochařů*. Praha: Obelisk, 1971. 520 s.
- *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích*. 4. Díl. Ř/Ž. 1. vyd. Praha: Nakladatelský dům OP, 1998. ISBN 80-85841-37-1.
- ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: SPN, 1992. 165 s. ISBN 80-04-25555-8.
- ZHOŘ, Igor. *Výtvarná výchova v projektech I.: pracovní sešit pro 6. a 7. ročník*. 1. vyd. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 1995. 87 s. ISBN 80-85808-30-7.



## Zdroje obrazových příloh teoretické části

**Obrázek 1:** <http://www.holidayclubrecordings.co.uk/post/dynamicsimultaneous-and-luigi-russolo>

**Obrázek 2:** <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/5580>

**Obrázek 3:** <http://www.artelectronicmedia.com/document/kinetic-construction-standing-wave>

**Obrázek 4:** [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81432](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81432)

**Obrázek 5:** <http://urun.gittigidiyor.com/oyuncak-hobi/leonardo-da-vinci-katapult-mancinik-72573984>

**Obrázek 6:** <http://weimarart.blogspot.cz/2010/09/kurt-schwitters-cathedral-of-erotic.html>

**Obrázek 7:** <http://createcreatively.tumblr.com/post/22331535195/machine-turn-quickly-by-francis-picabia-1917>

**Obrázek 8:** [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut\\_With\\_the\\_Kitchen\\_Knife.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg)

**Obrázek 9:** <http://www.lucidistorte.it/blog/wp-content/uploads/2011/03/photo-man-ray-rayograph-with-sprockets.jpg>

**Obrázek 10:** [http://opocno-city.opocno.cz/pictures/kupka\\_soubory/ocelpije.jpg](http://opocno-city.opocno.cz/pictures/kupka_soubory/ocelpije.jpg)

**Obrázek 11:** <http://www.tumblr.com/tagged/francis%20picabia>

**Obrázek 12:** <http://machinatorium.files.wordpress.com/2012/01/daughter-born-without-mother.jpg>

**Obrázek 13:** <http://www.tumblr.com/tagged/francis%20picabia>

**Obrázek 14:**

<http://www.cojeco.cz/obrazek.php?cesta=http://www.cojeco.cz/Attach/ilustrations/obrazy/396e1afe4dfb2.jpg>

**Obrázek 15:** <http://archives-dada.tumblr.com/post/21092842348/johannes-baargeld-the-red-king-1920-ink-on>

**Obrázek 16:** <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3509339296/>

**Obrázek 17:**

[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/articles/rothman/popup\\_23.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/rothman/popup_23.html)

**Obrázek 18:** <http://www.johnsheridanart.com/duchamp.htm>



**Obrázek 19:** <http://www.tumblr.com/tagged/francis%20picabia>

**Obrázek 20:** <http://en.wikipedia.org/wiki/File:MechanicalHead-Hausmann.jpg>

**Obrázek 21:**

[http://www.artfactory.com/art\\_appreciation/timelines/modern\\_art\\_timeline\\_part\\_2.html](http://www.artfactory.com/art_appreciation/timelines/modern_art_timeline_part_2.html)

**Obrázek 22:** [http://www.flickrriver.com/photos/raoul\\_weiller/3926469547/](http://www.flickrriver.com/photos/raoul_weiller/3926469547/)

**Obrázek 23:** <http://www.studyblue.com/notes/note/n/midterm-slide-id/deck/2027203>

**Obrázek 24:** [http://en.wikipedia.org/wiki/File:The\\_Elephant\\_Celebes.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Elephant_Celebes.jpg)

**Obrázek 25:**

<http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/Socha%C5%99stv%C3%AD%201.%20pol.%2020.%20stol.%20-%20obr%C3%A1zky/O.%20Gutfreund,%20Pr%C5%AFmysl,%201923,%20NG%20Praha,%20D%C4%9Bjiny%20%C4%8CVUIV-21,%20s.%20356.jpg>

**Obrázek 26:** <http://art.ihned.cz/umeni-a-design/c1-21621130-moderni-umeni-20-stoleti-ocima-vyznamneho-ceskeho-sochare-ladislava-zivra>

**Obrázek 27:** <http://protimluv.net/protimluv/24/image/10-3.jpg>

**Obrázek 28:** <http://yankilevsky.free.fr/05-Artist/0526.htm>

**Obrázek 29:** <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-coffee-mill-t03253>

**Obrázek 30:** <http://farticulate.wordpress.com/2011/02/06/5-february-2011-post-marcel-duchamp-selected-works-interview/>

**Obrázek 31:** <http://lisathatcher.files.wordpress.com/2012/04/j-tinguely-baluba-iii.jpg>

**Obrázek 32:** <http://dadasurr.blogspot.cz/2010/02/johannes-baader.html>

**Obrázek 33:** <http://arrestedmotion.com/2010/02/preview-christies-post-war-and-contemporary-art-evening-day-sales/>

**Obrázek 34:** [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:J%C3%ADra\\_Model\\_strojku\\_K.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:J%C3%ADra_Model_strojku_K.jpg)

**Obrázek 35:**

[http://90.146.8.18/en/archives/picture\\_ausgabe\\_03\\_new.asp?iAreaID=274&showAreaID=276&iImageID=43148](http://90.146.8.18/en/archives/picture_ausgabe_03_new.asp?iAreaID=274&showAreaID=276&iImageID=43148)

**Obrázek 36:** <http://www.artlist.cz/?id=4276>

**Obrázek 37:** <http://www.vam.ac.uk/things-to-do/taxonomy/term/12/0?page=4>





**Obrázek 38:** <http://cernicky.com/wp-content/uploads/Bagr-2-up1-770x532.jpg>

**Obrázek 39:** <http://beetleinbox.tumblr.com/image/1215644107>

**Obrázek 40:** [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81311](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81311)

**Obrázek 41:** <http://www.picassomio.com/arman/95812.html>

**Obrázek 42:** <http://lisathatcher.wordpress.com/2012/03/18/3673/>

**Obrázek 43:** <http://lisathatcher.files.wordpress.com/2012/04/000tinguely.jpg>